حديث الشهر

مسرحية لم تجد من ينصفها

رغم كل ما قيل وكتب فى التقليل من شأن مسرحية « اللحظة الحرجة » ليوسف إدريس ، فلا زلت أعتقد أنها مسرحية جادة ، عميقة المضمون ، تأخذ بخناق الموضوع الخطير الذى تتعرض له ، فتعالجه معالجة صارمة وإنسانية فى وقت واحد ، ثم تخرج من هذا العلاج وقد حققت لنفسها كسبين واضحين : أحدهما فكرى والآخر درامى .

أقول « لا زلت أعتقد » لأنى كنت أحد أعضاء لجنة القراءة بالمسرح القومى ، الذين احتفوا بالمسرحية وناصروها ، بوصفها دراسة درامية عميقة لموضوع شائك خطير هو : موقف الفرد بإزاء المجتمع ، إذا ما أصابت هذا المجتمع محنة كبرى .

ووجه الحرج فى هذا الموضوع لا يكمن فيه ، هو نفسه ، قدر ما يكمن فى طريقة علاجه . فأغلب الناس يتوقعون من الكاتب فى أمثال هذه المناسبات ، أن يظهر شخصياته بمظهر البطولة ، كلهم طاهر ، قوىٌّ نقىٌّ يسعى إلى أشرف الغايات بأشرف الوسائل .

ولكن يوسف إدريس شاء أن يعرض للمشكلة من زاوية أخرى مغايرة تماماً ، فهو يختار لشخصيته الرئيسية الشاب «سعد» ، الذى يجمع فى قلبه بين نقيضين خطيرين ، فهو شارلتان مدعٍ ، يتشدق بألفاظ الوطنية والشهامة ، ووجوب الفداء ، وهو أيضاً روح وديعة مترددة جبانة ، تسعى إلى التغلب على التردد والجبن والادعاء جميعاً ، وتنجح فى هذا بعد عناء شديد حقاً .

والمؤلف يختار لهذه الشخصية المنقسمة على نفسها نقيضاً غريباً ، فريداً فى الناس ، هو والد سعد ، الحاج نصار ؛ الذى أقفل قلبه وأغمض عينيه ولم يعد يرى فى الدنيا إلا أسرته ، ومصنعه الصغير ، فلا يبالى أن يصيب الناس ما يصيبهم ، ما دامت أسرته سالمة من كل سوء .

وبين الأب والابن يدور صراع بين مفهومين من مفاهيم الوطن : الأب يرى أن وطنه هو بيته ومصنعه ، ويرفض أن يصدِّق أن خطراً ما يتهدد هذين إذا ما أصابت البلاد مصيبة كبرى . أما الابن فهو يرى أن الوطن هو بيت الإنسان الكبير ، وأن صلة الدم ليست هى وحدها التى تقرر أن المواطن أخٌ للمواطن ، بل هى كذلك صلة الأرض المشتركة والكفاح المشترك ، ليس الكفاح السياسى وحده ، بل أيضاً الكفاح اليومى من أجل لقمة العيش . فنحن كلنا إخوة ، أعضاء فى أسرة واحدة ، فعلا لا مجازاً ، وإلا فما الفرق بين أخى وبين البنَّاء الذى أقام بيتى ، والنجار الذى صنع لى الأثاث ، والخياط الذى حاك لى الثياب ؟ كلنا أخوة ، لا مفر أن نتساند إذا أردنا أن نعيش .

بين هذين المفهومين المتضاربين ، يدير المؤلف صراعه الرئيسى فى المسرحية ، وهو صراع قوىٌّ وفعال . وإن كان يوسف إدريس لا يأخذ بيد المتفرج العادى حين يدير أيضاً صراعاً داخلياً أشرت إليه منذ قليل ، فى نفس الشاب سعد بين ادعاءاته وتبجحاته ، وبين روحه الوديع المستَّرد ، الذى لا يلبث أن يتحوَّل إلى شجاعة وإقدام .

هذا الصراع الداخلى فى شخصية البطل ، إن بدا للبعض أنه يهد الشخصية أو يسىء إليها فى القليل ، فهو فى رأيى دليل الجرأة التى حفزت يوسف إدريس إلى تناول موضوعه بهذه الطريقة . فلو أن المؤلف اكتفى بالصراع الخارجى بين الأب والابن ، لكتب مسرحية وطنية عادية ، ربما كانت تكون مقنعة لافتة للنظر ، ولكنها لم تكن لتصبح بهذا القدر من العمق والنضوج .

إن وراء نظرة يوسف إدريس لبطله على هذا النحو فكرة طيبة وواقعية فى آن واحد ، تقول إن الناس لا يصبحون أبطالا بمحض رغبتهم ، بل هم يلجأون إلى البطولة مضطرين ، وبعد لأى وإقناع طويلين . إن الحياة أعز على الناس من أن يضحوا بها لدى كل صيحة ، وأحياناً تدوى الصيحة الكبرى فيستجيب لها الناس متراخين أول الأمر ، ثم لا يلبثون أن ينتقلوا رويداً رويداً من الفتور إلى الحماس ، ومن الحماس إلى البطولة . وهكذا يفعل سعد فى المسرحية ، فهو يتبجح ، ويجبن ، ويلقى تبعة جبنه على غيره ، حتى تأخذ الحوادث بخناقه فتدفعه دفعاً إلى الحركة ، وهنا ينطلق أعمق ما فى نفسه ، فيطلق لشجاعته العنان .

* * *

وإلى جوار الأب والابن ، هناك شخصية ثالثة ، هى شخصية مسعد ، الابن الثانى للحاج نصار ، وهو على طرف نقيض من سعد إنه على خلافه قليل الكلام ، شديد طيبة القلب ، نزّاع إلى التضحية ، يفكر فى غيره ، قبل أن يفكر فى نفسه . يفعل هذا تلقائياً ، ودون أن يتخذ موقفاً فكرياً ما . إن من الطبيعى عنده أن يعمل ، ويدير مصنع الحاج نصار عوضاً عنه ، ويعين أخاه سعداً على أن يوالى دراسته فى كلية الهندسة . فإذا ما عيرته زوجته بأنه يضحى بنفسه ليصبح أخوه باشمهندساً ، فى حين يظل هو عاملاً بسيطاً ، نظر إليها فى وداعة عذبة وقال لها : وماذا فى هذا ؟ ولم لا يصبح الأخ مهنـدساً وأظل أنا عاملا بسيطاً ؛ أفى هذا فشل ؟ وما هو النجاح ؛ أهو فى المركز الاجتماعى والإيراد فقط ؛ ولم لا يعد ناجحاً ذلك الذى يحب الناس ويعينهم ؟

هذه القوة النفسية الكبرى ، وهـذا الإخلاص المؤثر هو الذى يدفع مسعدا بعد ذلك إلى الخروج إلى المعركة دفاعاً عن أفكار حلوة سمعها من أخيه فآمن بها بلا تردد . أفكار الوطن الصغير والوطن الكبير ، وأفكار الأخوّة الجوهرية بين الناس . لقد وجد مسعد فى هذه الأفكار تعبيراً واضحاً عما يجده هو نفسه فى صميم روحه ولا يملك التعبير عنه . ذلك أن مسعدا قلب قوى شامخ ، ولكن الفصاحة ليست إحدى صفاته ، كما أن الادعاء ليس إحدى هذه الصفات .

لهذا ، فهو يعمل بما ينادى به سعد ، رغم أنه يكشف زيف هذا الأخير وادعاءه لأول وهلة . ولكن المشكلة عند مسعد ليست فى أن الأخ مدعٍ أو مخلص ، بل هى فى أن المبادئ التى ينادى بها سعد هى حق وصدق . وما دامت كذلك فمن الواجب العمل على هديها فوراً وبلا تردد .

* * *

يأتى فى المحل الثانى بعد هذه الشخصيات الثلاث شخصية هنية الأم . تلك المرأة المكافحة الصابرة التى تحملت مساوئ الزيجة الشرقية التقليدية ، من استبداد الزوج ، إلى فقره ، إلى تمرد الأولاد — تحمّلت كل هذا فى سبيل أن يكون لها آخر الأمر بيت وأسرة تطمئن إليهما ، ويكونان لها خير العزاء عن حياة كاملة من الشقاء .

إن هنية تجد نفسها فى المسرحية فى موقف موازٍ لموقف زوجها . فإذا كان الحاج نصار قد صنع نفسه

بيديه ووجد آخر الأمر أن هذا الذى صنعه يوشك أن ينقضّ على رأسه بسبب تهديد خارجى سخيف لا يدركه ولا يريد أن يعيه ، فإن هنية ، هى الأخرى ، قد صنعت من استبداد الزوج ، وشظف العيش معه ، ومتاعب تربية الأولاد ، جنة لنفسها وسكنا تريد ، بل تسعى جاهدة إلى أن تظل لها حتى نهاية العمر . ولكن الخطر الخارجى السخيف نفسه يقف حجر عثرة فى سبيلها . فهى تدعى إلى تضحية ترى أن لا ضرورة لها ، ولا هى تفهمها — هى ضرورة التنازل عن سعد — أمل الأسرة ، ونجمها الهادى ، والنقيض لكل ماعانت من فشل .

بهذا التصوير تكون أطراف الصراع المركّب الذى نجده فى المسرحية قد اكتملت ، فهو من جهة صراع بين جيلين ، أى صراع الآباء والأبناء ؛ وهو من جهة أخرى صراع الأفكار بين فردين من أفراد جيل واحد هما : سعد ومسعد . وهو من جهة ثالثة صراع بين سعد ونفسه .

وهو صراع ترتفع به المسرحية من مستوى المناسبات المألوفة ، لتصبح دراسة درامية لمشكلة كانت تواجه الروح العربية المتحفزة إبّان معركة بورسعيد الخالدة . لقد كانت هذه الروح تعانى قيوداً وسدوداً تعوق انطلاقها . وقد أثبتت حوادث تلك المعركة الخالدة . قدرة روحنا العربية الجبّارة على هدم هذه القيود وصدع تلك السدود ، فخرجت من المعركة بريئة من كل تردد ، خالصة من كل درن .

فأىّ إثم جناه يوسف إدريس إذ نظر إلى الروح العربية فى مواجهة الأزمة الكبرى ، فرآها تتراجع شيئاً ما ، ثم تفكر ، وتقدم ، وتنطلق ؟

أليس هذا هو الخط الدرامى الذى يهتدى به كاتب المسرحيات ؟

أليس هذا هو منطق الحياة ؟

الفن والجنس مرة أخرى

أثارت مسرحية « بين القصرين » ثائرة النقاد وجمهور النظّارة على السواء ، وتعالت الشكوى مما تفيض به من إشارات جنسية زاعقة ، مما حفز فرقة المسرح الحر ، التى قدمت المسرحية ، إلى تعديلها بما يضمن إرضاء الذوق العام .

والذى أود أن أسجله بمناسبة ثورة النقاد واستجابة الفرقة للاحتجاج الجماعى ، أن الرأى العام الأدبى عندنا ممثلاً ، فى المستنيرين من جمهور المسرح ، والمخلصين من النقاد ، قد أثبت نضوجاً ووعياً كبيرين نستطيع منذ اليوم أن نعتمد عليهما فى تقويم كل اعوجاج قد يطرأ على حياتنا الأدبية .

كذلك أريد أن أعيد من جديد ما سبق أن قلته خاصاً باستخدام الجنس فى الأدب . فإن هذا الاستخدام ليس عيباً فى ذاته ، وإنما العيب أن يساء استخدام غرائز الإنسان ، فيعمل الكاتب أو الفنان على إثارة هذه الغرائز ، بدلا من أن يعبر عنها تعبيراً فنيًّا يسمو بها ، ويدفعها إلى طريق الخلق والإبداع .

وتحضرنى دائماً ، فى معرض الحديث عن الأدب والجنس ، مسرحية الشاعر الإسبانى لوركا الشهيرة : « بيت برناردا ألبا » فإن فى هذه المسرحية تعبيراً فنيًّا راقياً عن الجنس ، يعطيه حقه الطبيعى فى اهتمامنا ، ويمنحه مكاناً رئيسيًّا فى حياتنا ، بوصفه القوة الأولى التى تنبنى عليها هذه الحياة ، وبهذا يجنبه ذلك المصير التافه الهزيل الذى يدفعه إليه بعض الكتاب حين يتخذون منه أداة للتلهية ، أو مشهياً من المشهيات .

والمسرحية تحكى عن أسرة فى قرية من قرى إسبانيا ، مات الأب فيها ، وترك من ورائه أرملة صارمة قاسية ، وخمس بنات كلهن لم تتزوج ، فهن يتطلعن طوال المسرحية إلى الزوج أو الحبيب الذى يملأ فراغ الحياة ، ويحيل صحراءها القاسية جنة تفيض بالثمار .

ويدور فى المسرحية صراع عارم بين رغبة الفتيات الطبيعية فى الحب والزواج ، وبين خشية الأم أن تتورط بناتها فى مغامرات تعود على شرف الأسرة بالبوار . وخلال هذا الصراع ، تحبس الأم بناتها حبساً فى سجن البيت ، وتمنعهن أن يلقين الرجال .

ولكن هذا كله لايفيد ، فإن الفتيات يتطلعن جميعاً إلى شاب فاتن من شباب القرية ، ويتمنين أن يكون هو الزوج المنتظر . بل إن صغراهن تنشئ معه علاقة فعلية ، بينما هو مرشح للزواج من البنت الكبرى ذات الإرث والسنوات التسع والثلاثين .

وتنتهى المسرحية وقد آثرت الفتاة الصغرى أن تموت بدلا من أن تحرم من حبيبها .

* * *

هذا هو ملخص سريع لأحداث المسرحية ، ومنه يتبين على الفور أن موضعها ليس جنسيًّا وحسب ، بل هو الجنس ذاته . ولكن شتَّان بين هذا العمل الفنى الناضج وبين الكتاب الذى يتخذ الإثارة الجنسية هدفاً له .

فى مسرحية لوركا يعـــامل الجنس باحترام ، وتوضح أهميته لنا جميعاً ، فهو رمز الخلق ، والحب ، وكل ماهو إيجابى فى الحياة . إن لوركا هنا يهاجم كل من يقف فى سبيل الإفادة الطبيعية الخلاَّقة من القوى الجنسية ، فهم فى حقيقة الأمر يرتكبون الخطيئة نفسها التى يرتكبها الذين يتخذون من الجنس أداة لهوٍ وإفساد .

ما خلق الجنس إلا ليخدم الحياة ، ونحن إن وقفنا فى سبيله ، أو حولناه عن هذا السبيل ، ارتكبنا خطئاً كبيراً فى حق الحياة وفى حق الفن .

على الراعى



أربع سنوات في ميدان الفكر

بقلم الأستاذ عبد المنعم الصاوى

بهذا العدد تكون هذه المجلة ، قد سلخت من عمرها أربع سنوات ، لتبدأ سنة خامسة ، فى ميدان الفكر .

والذين يتابعون هذه المجلة ، منذ صدورها ، يدركون مدى ما استطاعت أن تحققه فى هذا الميدان .

فإن وجودها نفسه ، كان علامةً واضحةً من علامات التطور .

ففى الوقت الذى اختفت فيه المجلات الثقافية ، لسببٍ أو لآخر .

وفى الوقت الذى تعرّضت فيه الصحافة ذات المستوى الفكرى للمحنة .

وفى الوقت الذى خلا فيه ميدان الفكر من لسان معبِّر ، وصوت ناطق ، وضمير يقظ ، يعكس حاجات الناس إلى الثقافة الجادّة الرصينة .

فى هذا الوقت الذى كاد فيه الفراغ ، يفتح مجالاً واسعاً للشعور بالحاجة إلى إنتاج جادّ .

فى هذا الوقت صدرت مجلة « المجلة » لتملأ هذا الفراغ ... لتملأ عقول الناس بالمعرفة والعلم والدراسة ، ولتملأ عواطفهم بالانفعال بالثقافة والفن والجمال ، ولتملأ إرادتهم أخيراً بنداءات متّزنة ، تقوم على العلم والإدراك والتقدير .

على أن طريق « المجلة » لم يكن هيّناً ولا سهلا ، فقد كان عليها أن تبحث أولاً عن المادة ، وعن الأساتذة المتخصصين ، الذين يستطيعون أن يتناولوا هذه المادة ، بالدراسة المستفيضة المستنيرة لتتعاقب أعداد « المجلة » فى المستوى الفكرىّ المنشود .

وكان هؤلاء الأساتذة المتخصصون قد تفرّقوا بعد أن اختفت المجلات ذات المستوى الفكرى الرفيع .

وكانت مهمة حشدهم مرة أخرى فى مجلة « المجلة » عملاً تكتنفه الصعاب .

ولكن الثقة عادت إلى هؤلاء الأساتذة مرة أخرى ، بتوالى ظهور أعداد « المجلة » ، وحرصها على أن تحافظ فيما تنشر على مستوى فكرىٍّ معيَّن ، ومحاولتها الدائمة الدائبة ، على أن تفتح آفاقاً شتى للعلم والمعرفة والبحث ، ومتابعة التيارات الفكرية فى العالم ، وتعمّق التراث القومى ، ورَصْد الاتجاهات الفكرية فى محيط العالم العربى ، ومتابعة التطور الفكرى فى الثقافة والفن ، فى يقظة وتبصّر ، لتقود المثقّف إلى ما ينشده من عوالم خصبة حيّة جميلة ، تطفئ الظمأ إلى ثقافة أوسع ، وتملأ جوانب الإنسان فيه ، بثمرات التفكير الإنسانىّ العام .

ولقد كان ذلك مظهراً جديداً من مظاهر تحرّرنا الفكرىّ . فإن « المجلة » حرصت على أن تتخذ سبيلها فى ذلك متحرراً من التعصب ، متحرراً من الخوف ، متحرراً من السيطرة .

ولهذا لم تغلِّب جانباً على جانب ، فى عرض التطور الفكرى ، ولم تَتَحَيَّز ، ولم تَمِل ، وإنما عرضت لكل جانب من جوانب الفكر العالمى ، لتقف جمهور المثقفين على هذه الجوانب كما هى ، بما فيها من تقدُّم ، وما لها من أثر .

وبهذا حطّمت الاستبداد الفكرىّ الذى حاول

الاستعمار السياسيُّ أن يفرضه على أبناء هذه الأمة ، وخرجت عن الدائرة الضيقة المحدودة التى كانت تدور فى نطاقها الدراسات والأبحاث والتراجم والمترجمات والسِّيَر والأحاديث .

وبرغم وجود مشكلة اللغة عقبةً حالت بين عرض الاتجاهات الفكرية فى العالم ، من لغاتها الأصلية ؛ فإنَّ « المجلة » استطاعت أن تجد بعض المترجمين يترجمون مباشرة من بعض اللغات ، على أمل أن يتيسر عما قريب النقل المباشر من أغلب اللغات إلى اللغة العربية ، يوم تتيسر لنا دراسة أغلب هذه اللغات ، والتخصص فيها ، والقدرة على النقل عنها .

وليس ذلك ببعيد إن شاء الله ، بعد أن اتسعت الآفاق فى دراسة اللغات ، فلم تَعُدْ هذه الدراسة خاضعة للتيارات القديمة التى حاول الاستعمار أن يفرضها .

وستمضى « المجلة » فى عامها الخامس بإذن الله ، تؤدى رسالتها ، فى ميدان الفكر .

تزوِّد صاحب الثقافة ، بحاجاته من الثقافة الرفيعة الخصبة ، فى ميادين الفكر جميعاً .

وتمدُّ جمهرة القراء بزادٍ إنسانيٍّ ، يملأ ما يحسُّونه من فراغ .

وتفتح صفحاتها للمتخصصين من الأساتذة والعلماء ورجال الفكر وأصحاب الفنون ، ليعكسوا صورة التطور ، ذخيرةً حيَّة نابضة لقادة الشباب ، وروَّادهم ، والنابهين من أبناء هذه الأمة .

وتعمل على دعم عقائدنا فى الحرية والاستقلال ، وبناء مجتمعنا العربىّ ، على أسس اشتراكية ديموقراطية تعاونيـــة ، بكل ما تملك من طاقات ، فى البحث والدراسة ، وتعمُّق الأصول ، وتتبُّع الظواهر العامة ، وبكل ماتملك من النية الطيبة المقترنة بالعمل الطيب .

وترتفع بالإنسان فى منطقتنا العربية ، إلى ما فوق عوامل التعصب والتهوُّر والطيش ، لتقوده إلى المستوى الإنسانى ، القائم على الحب ، وتضحية الإنسان فى سبيل مَثَلٍ أعلى .

وتربط أبناء هذه البيئة ، بعناصر هذه البيئة الأصيلة العميقة ، بتعرُّف ما لديهم من تراث ، والوقوف على ما فى تاريخهم من مراحل تطوُّر ، سواء إلى أمام أو إلى وراء .

* * *

بهذه الدراسات الجادَّة ، وعن طريق هذا السبيل المتحرر ، ترجو « المجلة » أن تحقِّق الإنسان المتكامل ، وأن تثبِّت عقائده فى ضميره ، وأن تربطه بأرضه وبيئته ووطنه ؛ ربطاً محكماً ، قائماً على أسس من العلم والدراية .

والله الموفق إلى تحقيق هذه الآمال .

الفن والعلم مظهران حيان للحرية

خطاب السيد الرئيس جمال عبد الناصر في عيد العلم

● الفن فى المعركة

وسط هذا الحشد المجيد من معارك الحرية ، فى كل مكان حولنا . . تحتفلون اليوم بعيد العلم . . وسط معركة الحرية العربية فى الجزائر المقاتلة . . . وسط معركة الحرية الإفريقية فى الكونغو الصامد . . وسط كل هذه المعارك التى تخوضها الشعوب المناضلة ضد الاستعمار بكافة صوره وأشكاله . . وسط هذا كله يجيء احتفالكم بهذا العيد تكريماً للفنانين والعلماء . وليس هذا فى تصوري انعزالا عن الحوادث وإنما هو فى يقيني تفاعل حي مع هذه الحوادث ، وتجاوب صميم مع معاركها الدامية .

إن الفن فى حقيقة أمره مظهر حي للحرية . والعلم فى حقيقة أمره أيضاً مظهر حي للحرية . الفن هو انطلاقة الإنسان الحر لاستكشاف نفسه ، والعلم هو انطلاقة الإنسان الحر لاستكشاف الكون من حوله .

والحرية فى الفن وفى العلم دورة كاملة . . تعطى وتأخذ . . وتؤثر وتتأثر . تدفع وتندفع . ذلك أن الإحساس بالحرية الذى يدفع الفنان إلى الخلق الفنى يتحول بعد الخلق إلى قوة دافعة نحو مزيد من الحرية .

وجال التفكير الحر أمام العالم الذى يقترب به رويداً رويداً من الحقيقة الكبرى ، يتحول بهذه الحقيقة ذاتها إلى طاقة حافزة نحو مزيد من التفكير الحر . . هكذا فإن الحرية مقدمة للفن والعلم . كما أن المزيد منها فى الوقت ذاته نتيجة حتمية للفن وللعلم ، بل إن التفاعل بين الفن والعلم يمضى إلى أبعد من ذلك فى التلازم مع معارك الحرية . . إن كلاً منهما يكمل الآخر فى كفاح الأمة .

إن الفن يصبح من أقوى الأسلحة فى معركة الحرية السياسية ضد الاستعمار وضد الاستغلال .

ثم يجيء دور العلم ليصبح السلاح الأكبر فى معركة الحرية الاقتصادية والاجتماعية ، يصنع المجتمع الجديد الحر . وما زالت فى ذاكرتنا جميعاً مشاهد من أعمال فنية كانت من أكبر مصادر الإلهام فى كفاحنا الوطنى .

كذلك ما زالت فى أسماعنا أصداء أناشيد كانت من أقوى ما حملنا معنا إلى ميدان القتال من عتاد . . كانت الكلمة فى مثل قوة طلقة الرصاص فى نضالنا ، وكذلك كان النشيد ، وكانت لمسة الضوء واللون على الورق .

● العلماء فى معركة التطوير

وها نحن الآن نقود معركة التطوير الكبرى وفى مقدمة الصفوف الأولى من زحفنا يسير العلماء وهم الآن بالمئات فى المعامل وفى المصانع ، فى الحقول وفى المناجم ؛ يبحثون عن الحل للمشاكل المستعصية ، ويجدون الوسائل للغايات الكبرى ، ويقودون المجتمع

الجديد الى الآفاق التى طالما تطلعنا إليها . وليس معنى ذلك أن هناك انفصالاً فى دور الفن والعلم ... ليس معنى ذلك أن الفن وحده هو دليل المعركة من أجل الاستقلال ، وليس معنى ذلك أن العلم وحده هو دليل المعركة ، من أجل التطوير ، ليس ذلك ما قصدت إليه فى الواقع فى تصورى أن التفاعل بين الفن والعلم وبين الحرية فى أطوارها المختلفة إنما هو تفاعل مستمر متحرك متجدد لا فجوة فيه ، ولا انفصال بين دوراته .

وإنما الذى قصدت إليه هو أن دور الفن يكون أكثر بروزاً فى التعبئة المعنوية اللازمة لدفع الكفاح السياسى ، كما أن دور العلم أكثر بروزاً فى التعبئة المادية اللازمة لدفع الكفاح الاقتصادى والاجتماعى ؛ على أن للعلم دوره الرائع فى الوعى المستنير اللازم لإنجاح المعركة السياسية ، كما أن للفن دوره الرائع فى خلق الشعور الإنسانى اللازم لإنماء المعركة الاقتصادية .

أيها الإخوة المواطنون ...

من هنا أقول إن احتفالنا بعيد الفن والعلم اليوم ليس انعزالاً عن المعارك التى تدور من حولنا طلباً للحرية ، وإنما هو فى تصورى تفاعل معها ، وتجاوب صحيح مع معاركها الدامية ... بل هو أكثر من ذلك ؛ هو وعد ، وهو عهد ؛ وعد وعهد من شعب هذه الجمهورية العربية المتحدة الذى أدرك دور الفن والعلم فى تحقيق حريته .

● جمهوريتنا ... قاعدة للحرية

وعد وعهد من هذا الشعب الذى يدرك دور حريته التى حصل عليها فى تحقيق حرية غيره من الشعوب المحيطة به ، المتطلعة إلى مثل مايسعى لتحقيقه . وإن القيمة الكبرى لشعب هذه الجمهورية العربية المتحدة هو أنه طليعة ... كما أن القيمة الكبرى لهذه الجمهورية العربية المتحدة ... هى أنها قاعدة ؛ تلك قيمتها ، وتلك فى نفس الوقت مسئوليتها ، على شعبنا أن يتحمل مسئولية أنه طليعة للحرية ، وعلى جمهوريتنا أن تتحمل مسئولية أنها قاعدة للحرية .

وليس احتفالكم اليوم بعيد الفن والعلم إلا تأكيداً للدعائم التى تقوم عليها الحرية فى وطننا ، كما أن هذا الاحتفال وسط الأحداث التى تحيط بنا ليس فى حد ذاته إلا توكيداً لتقبل شعبنا الحر لمسئوليات دوره الطليعى فى حرية غيره من الشعوب ، واستعداده لأن يجعل من أرضه قاعدة تصنع بدورها للحرية قواعد جديدة تساهم فى صنع عالم السلام الذى تريده الشعوب .

إن الحرية بطبيعتها لا يمكن أن تكون أنانية إقليمية ، ولهذا فإن الشعب الحر لا يملك إلا أن ينتصر للحرية فى كل مكان . ومن ناحية أخرى فإن الحرية بمنطقها الزمنى تدرك أن نجاحها فى مكان هو أمن وتدعيم لنجاحها فى مكان آخر .

لهذا فإن ثمة رابطة تربط الأحرار فى كل مكان رابطة تنبع من المصلحة المشتركة كما تنبع من الشعور المشترك .

أيها الإخوة المواطنون :

لقد حاول الاستعمار أن يستخدم أرقى ما وصل إليه الجنس البشرى لكى ينحرف عن غرضه ويسخره لخدمة مطامعه . . هكذا مثلا رأينا الاستعمار الفرنسى فى الجزائر يستعمل القوة لكى يضرب بها الحق ، ويحاول استخدام العلم ليضرب به الحرية .

لقد رأينا المذابح الوحشية تجرى علناً ، وعمليات القتل الجماعى تباشر دون رقيب من القانون أو الشرف ، لإخضاع الشعوب وقهر إرادتها .

بل إن الاستعمار كما حاول فى الكونغو ، لم يكتف



السيد الرئيس جمال عبد الناصر يلقى كلمته فى عيد العلم

باستخدام القوة لضرب الحرية وتمزيق أوصالها ، بل حاول أن يفرض الجهل ، وأن يعوق التطور الحتمي عن أخذ مداه . ولما حاولت القيادة الوطنية في الكونغو أن تتمرد على هذا الحصار الذي أريد به عزل شعب الكونغو عن الحضارة ، صبّ الاستعمار على هذه القيادة الوطنية غضبته وحقده . وليس أمامنا في الجزائر أو في الكونغو إلا أن نكون أوفياء لدورنا .. لدور شعبنا في الطليعة ، ودور وطننا كقاعدة .

وإذا كان الاستعمار في الجزائر يضرب الحرية بالقوة ، فإن واجبنا هنا أن نعمل من أجل مزيد من القوة ، لتكون قوّتنا للحرية دعامة وسنداً .

- الاستعمار يفرض الجهل

وإذا كان الاستعمار في الكونغو يحاول أن يفرض الجهل ، فإن واجبنا أن نحطم الحصار ، وأن نُدخِل ضياء الحرية الباهر إلى قلب القارة الإفريقية .

أيها الإخوة المواطنون :

بهذا الوعي يقف شعبنا الآن ، وتقف جمهوريتنا العربية المتحدة .

بهذا الوعي تتقدم الطليعة العربية الحرة ، وتصمد القاعدة العربية الحرة .

بهذا الوعي نصون الحرية ؛ الحرية في وطننا وندعمها ... ونحمي الحرية في أوطان غيرنا ونفتح لها الطريق .

بهذا الوعي نتصدى للظلم وللظلام ، ونقاوم جحافل الاستعمار في كل مكان بكل قوانا لكي يظهر الحق ، ولكي تتبدد جيوش الظلام .

بهذا الوعي نرفع من ثبات علَم الحرية فوق رؤوسنا ، وفوق رؤوس الأحرار في كل الأوطان .

فبارك الله هذا الوطن الذي كان ابناً للحرية وأصبح الآن أباً لها . وسلام عليكم ورحمة الله !



القومية العربية والاستعمار

بقلم الأستاذ صلاح دسوقى

فى العدد السابق من «المجلة» قدم لنا الأستاذ صلاح دسوقى محافظ القاهرة ، عرضاً سريعاً لمعركة القومية العربية مع الاستعمار الذى يلقى فيها بكل قواه وجنوده ، ويستخدم فيها كل وسائله ، ويبدو فيها أحياناً ذكياً ، ولكن ذكاءه يخونه أحياناً أخرى .
وفى هذا العدد يتناول الأستاذ صلاح دسوقى وسائل الاستعمار وأساليبه ، فيلقى الضوء على جوانبها وخفاياها .

(٢)

الاستعمار يلقى بكل قواه فى المعارك الدائرة اليوم بينه وبين الوطنيين فى إفريقية : فى الكونغو وفى الجزائر . . . ففى يوم واحد تحصد قوات ديجول أكثر من ألف جزائرى ، كل جريمتهم أنهم نادوا بالحرية ، وهتفوا بسقوط الاستعمار .

وفى الكونغو تدور معركة رهيبة ، وتدمَّر مدن كاملة فوق سكانها من الإفريقيين ، ويفرُّ المرضى من الرصاص إلى الغابات ، ويمتهن عملاء الاستعمار كرامة الإنسان ، فيعتدون على رئيس الوزراء الشرعى عدواناً وحشياً .

ووراء فرنسا فى الجزائر ، تقف كل الدول الاستعمارية العريقة فى استعمارها أو الحديثة . . . وفى الأمم المتحدة تساعد فرنسا دول الاستعمار . ويُقتل شعب الجزائر برصاص الفرنسيين وبرصاص حلف الإطلنطى على السواء .

وفى الكونغو تقف الدول المستعمرة جميعها تشدُّ من أزر بلچيكا وتقدم لها المساعدات ، بل تضع قواتها على أهبة الاستعداد لخوض المعركة الحاسمة ضد شعب الكونغو الذى يهدف إلى حريته واستقلاله .

الاستعمار إذن يخوض المعارك بكل قواه ، ويتحد اتحاداً غريبًا لمواجهة القوى الوطنية فى كل مكان .

وإذا كان الوطنىُّ فى أى مكان فى الأرض يشدُّ أزر الوطنىِّ فى أى مكان آخر ، فهكذا الاستعمار . . الرابطة بين المستعمرين أقوى من رابطة الجنس واللون .

إن الدول المستعمرة تنسى خلافاتها الخاصة ومشاكلها الخاصة ، ولكنها تتحد فى سرعة غريبة أمام القوى الوطنية فى أى شكل تكون .

التحالف الاستعمارى واضح فى ميادين المعارك ، وواضح فى نوع الأسلحة التى يُقتل بها الوطنيون ، وواضح فى الأمم المتحدة .

* * *

والذى يجرى اليوم فى الجزائر ، وفى الكونغو ، سبق أن حدث بتفاصيله فى أماكن أخرى .

سبق أن وقف الاستعمار كما يقف اليوم فى الكونغو والجزائر أمام القوى الوطنية فى العالم العربى .

ففى عام ١٧٩٨ وصلت إلى مصر أفواج الفرنسيين يقودهم نابليون الذى كان يطمع فى أن يجعل من البحر الأبيض بحيرة فرنسية ، وكان يطمع فى أن يجعل من

القومية العربية قوة يستخدمها ضد الدولة العثمانية .

وصل نابليون إلى مصر ، ودارت المعارك بينه وبين المصريين فى الإسكندرية ، وقتل محمد كريم وهو يواجه السفن الحربية بإيمانه ووطنيته .

واستطاع الشعب المصرى فى النهاية أن يقهر الفرنسيين ، وأن يردهم على أعقابهم .

* * *

وذهب الفرنسيون وجاء الإنجليز الذين كانوا يعززون استعمارهم للهند بتعزيز الطريق إليها .

قامت فتنة فى عُمان ، وقتل السلطان ، وتدخل الإنجليز .

وفى عام ١٨٦١ تم استعمار عُمان بعد أن وقع سلطانها معاهدة « بالإصالة عن نفسه وبالنيابة عن خلفائه الذين يولدون من بعده بألا يتنازلوا أو يؤجروا أو يرهنوا أى قطعة من أراضيهم ، وألا يسمحوا لأى دولة غير إنجلترا بذلك » .

وفى الوقت نفسه كانت فرنسا قد اتجهت إلى شمال إفريقية ، فاستعمرت الجزائر ، ثم استدارت لتستعمر تونس .

وبعد ذلك بعام واحد هاجمت بريطانيا مصر ، وتم لها الأمر بعد أن لعبت الخيانة دورها فتحالف الخديوى مع المستعمرين ، وسقطت مصر صريعة الخيانة والغدر .

واتجهت إنجلترا إلى ساحل الخليج العربى .

وفى عام ١٨٩٢ كان مشايخ الإمارات قد وقَّعوا معاهدة – كلٌّ على انفراد – تشبه المعاهدة التى وقعها من قبل شيخ عُمان، وفيها « يتعهد المشايخ بألا يتصلوا بدولة ، أو يتعاهدوا معها غير بريطانيا .

وألا يسمحوا لوكيل أى دولة بدخول أراضيهم إلا بموافقة بريطانيا .

وألا يتنازلوا أو يؤجروا أو يرهنوا أو يبيعوا أى قطعة من أراضيهم إلا بريطانيا » . وكان المشايخ – كما أوضحنا – يوقعون المعاهدات بالإصالة عن أنفسهم ، وبالنيابة عن خلفائهم الذين ما زالوا فى ضمير الغيب .

* * *

استطاعت فرنسا إذن أن تستعمر الجزائر وتونس . أما بريطانيا فقد استقر لها أمر مصر وإمارات الخليج العربى .

وفى عام ١٩١١ تحركت إيطاليا التى كانت تبحث عن مستعمرة قريبة تقع على البحر الأبيض حتى يمكن تحويله فى المستقبل إلى بحيرة إيطالية بعد أن فشلت أحلام نابليون . ووجدت إيطاليا ما تبحث عنه فى ليبيا ، فدخلها الإيطاليون الذين انتقلوا إليها بأسرهم تحتل أرض العرب ، وتنزعهم منها وتلقى بهم إلى الصحراء .

* * *

وعند ما قامت الحرب العالمية الأولى ظن المجاهدون العرب أن انضمامهم لقوات إنجلترا وفرنسا ضد القوات العثمانية بعد النصر يعطيهم حق تقرير المصير ، وبذلك يمكن لهم التخلص من العثمانيين ومن الحلفاء كذلك .

ولم يكن العرب فى ذلك الوقت، قد اكتشفوا قدرة المستعمرين على الغدر والخيانة، وبادر أهل الشام، فأسلموا الحلفاء قيادهم للتخلص من العثمانيين .

واستمرت الحرب العالمية الأولى والعرب موزَّعون بين المعسكرين : بعضهم يحارب فى صفوف الإنجليز والفرنسيين ، ويتمنى لهم النصر ، وبعضهم يحارب ضد الإنجليز والفرنسيين ويتمنى لهم الهزيمة .

وعند ما انتهت الحرب كان الإنجليز والفرنسيون كما عرف عنهم ... اجتمعوا فوق مائدة الصلح لاقتسام الغنيمة . فصارت سوريا ولبنان لفرنسا ، وصارت فلسطين وشرق الأردن والعراق من نصيب الإنجليز .

وعند ما أذاع الروس بعد قيام الثورة الشيوعية

معاهدة سايكس — بيكو الإنجليزية الفرنسية عرف العرب مع من كانوا يتعاملون .

لقد جاء فى هذه المعاهدة :

- منطقة فلسطين تكون إدارتها دولية .
- ولايتا البصرة وبغداد أعطيتا لبريطانيا بحق مطلق .
- الأجزاء الساحلية من سوريا ولبنان ، وتمتد من صور إلى الإسكندرونة ، أعطيت لفرنسا ؛ واحتفظت بريطانيا لنفسها ببعض الحقوق .
- شمال الحجاز ونجد ، تقوم فيهما حكومة عربية مستقلة تحت رئاسة حاكم عربى . وقد قسمت إلى قسمين :

(أ) شرق (المنطقة الفرنسية) ولايات حلب ودمشق .

(ب) من شبه جزيرة سينا إلى حدود إيران لبريطانيا .

هذه هى المعاهدة السرية التى اقتسم بها الإنجليز والفرنسيون الوطن العربىَّ فى الوقت الذى تقدم فيه العرب فى الشام للوقوف مع الإنجليز والفرنسيين ومؤازرتهم فى الحرب ضد العثمانيين وحلفائهم .

* * *

وبعد الحرب العالمية الأولى انضم إلى الإنجليز والفرنسيين عدوٌ جديد . . . لم يكن جديداً فى عداوته ، ولكنه كان جديداً فى الانضمام السافر الذى يحمل فى طياته بعض القوة . . . انضمت الصهيونية إلى جانب المستعمرين .

وكان لا بد أن يتجدد كفاح العرب ضد العدو المشترك وفى كل الجهات والميادين .

آمن العرب فى كل بلد عربى ، أن عدوهم المشترك هو إنجلترا وفرنسا والصهيونية العالمية .

وكانت الثورات المتصلة والكفاح الشاق فى العراق ، وفى سوريا ، وفى لبنان ، وفى فلسطين ، وفى مصر ؛ وعلى الساحل الإفريقى فى تونس والجزائر والمغرب كله إلى ساحل المحيط .

وبدأت القوى الوطنية تنتصر ، وبدأ الاستعمار يتراجع منهزماً .

فاستقلت سوريا ، واستقلت لبنان ، واستقلت العراق ، واستقلت مصر وليبيا وتونس والمغرب . . . ولم يبق على ساحل البحر الأبيض بلد عربى لم يظفر باستقلاله إلا الجزائر وفلسطين .

والمعركة اليوم تدور رحاها فى الجزائر ، والأمة العربية تستعد لخوض معركتها الكبرى فى فلسطين .

واليوم ومعارك الحرية تدور فى إفريقية ، تتقدم الدول الإفريقية الأسيوية فى الأمم المتحدة بمشروع لإنهاء الاستعمار فى العالم .

وليست هذه هى المرة الأولى التى ينادى فيها من فوق منبر دولى بإنهاء الاستعمار ، بل لقد أعلن فى مؤتمر سان فرنسيسكو عام ١٩٤٥ أن الاستعمار قد مات .

أعلن موت الاستعمار فى عام ١٩٤٥ ومنذ ذلك الحين إلى يومنا هذا ، سقط آلاف الشهداء ، وما زالوا يسقطون .

إن الاستعمار لن يسلِّم فى رفق وهوادة ، ولا يمكن أن يصفِّى أعماله بناء على نصيحة أو قرار تتخذه الأمم المتحـــدة .

إن الاستعمار نظام يقوم على العنف . ولا يمكن أن يعيش إلا والقوة تدعِّمه وتثبِّت كيانه .

كتب ألبير سادو فى كتابه : « عظمة الاستعمار وعبوديته » يقول :

« فلنتحدث دون مواربة : لم يكن الاستعمار منذ أول عهده

عملا من أعمال المدنية ، ولا دافعاً من دوافعها . إنه عمل من أعمال القوة والعنف يهدف إلى منفعة معينة . إنه مرحلة من مراحل الصراع فى سبيل العيش ، ومرحلة من مراحل المنافسة الكبرى للحياة التى انطلقت من الأفراد إلى الجماعات ، ومن الجماعات إلى الأمم منتشرة فى جميع أنحاء العالم . وإن الشعوب التى تبحث فى الأقطار النائية عن مستعمرات تتمسك بها لا تفكر فى أول الأمر إلا فى نفسها ، ولا تعمل إلا فى سبيل قوتها ، ولا تستولى على البلاد إلا للرغبة فى الربح وهى تلتمس فى هذه المستعمرات أسواقاً تجارية لتصريف منتجاتها ، أو قواعد ترتكز عليها سياستها .

إن فكرة التمدن ليست إطلاقاً ، هى المحرك للمغامرة الاستعمارية . هذه الفكرة تستطيع أن ترافق العملية بصورة عرضية ، ولكنها لا تقودها أبداً . إن الاستعمار فى أوائل عهده ليس مناورة حققتها المنفعة الفردية وحيدة الجانب ، بل أنانية يقوم بها الأقوى ضد الأضعف ؛ هذا هو واقع التاريخ . »

الاستعمار إذن حملة عنيفة تستهدف فى أعماقها سحق الشعوب وإبادتها ، ولم تنجح جميع الحملات الاستعمارية فى القضاء على الشعوب الوطنية كلها ، ولكن هذا هو هدفها الأخير .

فى عام ١٩٥٣ نشرت صحيفة الإكسبريس الفرنسية مقالاً له يقارن فيه بين الكومنولث البريطانى والمستعمرات الفرنسية ، فيقول :

« إن بلاد الكومنولث لا تسكنها غير شعوب من أصل أوروبى مثل كندا وأستراليا ونيوزيلندا ، أو شعوب وسيطة مثل إفريقية الاستوائية ، وفى جميع هذه البلدان تلاشى العنصر المحلى من السكان وانتهى تماماً ، أو أنه لم يبق موجوداً إلا فى قدر ضئيل .

أما فى مستعمراتنا فالحالة تختلف فنحن الفرنسيين لم يسعدنا الحظ بالاستيلاء على بلاد خالية من السكان ، ولا أسعدنا الحظ بالتوصل إلى القضاء الكامل على سكانها ، كما حدث فى الولايات المتحدة وكندا أو أستراليا .

والنتيجة المحتومة لهذا الوضع ، هى أننا فى مدى وقت قريب سوف يطلب منا السكان الأصليون الجلاء عن هذه البلاد حين يصلون إلى الشعور بأنهم من الكثرة والقوة بحيث يستغنون عن (معونتنا ! !)

إن البلاد الوحيدة التى يحتمل أن تبقى مخلصة لنا ، هى الصحراء الإفريقية . وذلك لسبب واحد ، وهى أنها ما تزال حتى اليوم خالية من السكان » .

إذن فالفتك بالسكان هو المنطق الطبيعى للاستعمار . وجميع الحملات الاستعمارية القديمة ، وحملات الاستعمار اليوم فى الجزائر وفى الكونغو تهدف إلى هذه الغاية .

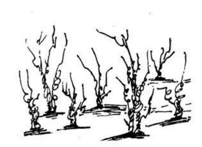
ومعنى ذلك أن الاستعمار الذى استطاع ذات يوم أن يقسم الوطن العربى ، وأن يستعمره ، لم يخرج من أرض العرب إلا بالدم .

وهو لن يخرج من الجزائر إلا بالدم .

وهو اليوم فى سبيل الخروج منها .

فهو يكرر نفسه فى وسائله الأولى ، ويكرر نفسه فى طريقة خروجه واندحاره .

إن قوة هائلة جبارة قد ظهرت فى العالم ، وهى تنمو فى كل يوم . . تلك هى قوة الشعوب . . القوة الوحيدة التى تستطيع أن تدحر الاستعمار .





آثار النوبة فى مؤتمر اليونسكو

خطاب السيد الدكتور ثروت عكاشة

أشرنا فى العدد السابق من « المجلة » إلى انعقاد الدورة الحادية عشرة لمنظمة اليونسكو فى المدة من ١٤ نوفبر إلى ١٣ ديسمبر سنة ١٩٦٠ ، وقلنا إن هذه الدورة حق التنويه حيث تبحث خلالها ميزانيتها التى سيصرف معظمها فى إفريقية ، وتبحث خلالها كذلك مسألة إنقاذ آثار النوبة .

وننشر هنا الخطاب الذى ألقاه السيد الدكتور ثروت عكاشه وزير الثقافة والإرشاد القومى الذى رأس وفد مصر فى هذا المؤتمر . وقد ألقى هذا الخطاب فى اليوم الرابع والعشرين من شهر نوفبر الماضى .

سيدى الرئيس :

سيداتى وسادتى — حضرات الأعضاء

فى نفس هذا المكان ، فى ٨ مارس ١٩٦٠ ، وجّه الدكتور فيتورينو فيرونيز ، فى حفل كبير ، نداء دولياً لإنقاذ جزء من التراث الثقافى العالمى يتكون من مجموعة نفيسة من الآثار الواقعة فى الأراضى السودانية وأراضى الجمهورية العربية المتحدة .

وقد أعطت اليونسكو دليلا جديداً بوفائها لأحد أهدافها الرئيسية باستجابتها لطلب المساعدة الذى تقدمت به حكومتا هذين البلدين ، وأعنى الهدف الذى ينص عليه البند الأول من ميثاق منظمة اليونسكو ، وهو أنه على المنظمة أن تساعد على حفظ وتقدم ونشر العلم ، وذلك بالحرص على حماية التراث الدولى من الكتب والأعمال الفنية والآثار ذات القيمة التاريخية أو العلمية .

إن السد العالى الذى يجرى بناؤه الآن على النيل ليحقق التزامات هامة فى بلد تقل فيه مساحة الأراضى المزرعة بالنسبة لمطالب شعب يتكاثر عدده بسرعة فائقة ، وإن تقدم العلوم والفنون التى هيأت السبيل إلى إنشائه ستساعد على إحياء مناطق صحراوية وإصلاح الأراضى الزراعية فى مناطق أخرى ورفع مستوى المعيشة على نطاق واسع .

وكان طبيعياً أن يستهوى اليونسكو هذا العمل الضخم لجميع نواحيه العلمية ، وإنى لأنتهز هذه الفرصة لأعبر عن تقديرى للعلماء السوفييت الذين قدموا وما زالوا يقدمون مساهمة كبيرة فى تنمية فكرة المشروع وتنفيذه .

ولكن هذا العمل الحيوى كان يهدد معالم الحياة والحضارة الغابرة التى طبعت آثار عظمتها خارج الحدود الزمنية والجغرافية والتى كنا نأمل أن تحيا إلى الأبد .

وقد كان علينا أن نواجه مشكلة عسيرة ، هى كما ذكر المدير العام لليونسكو فى ندائه أنه « ليس من السهل الاختيار بين تراث الماضى ، ورفاهية شعب يعيش فى ظل هذا التراث الذى يعد من أعظم ما خلفه لنا التاريخ وبين المعابد والمحاصيل » .

ومما يزيد من صعوبة الاختيار هو أن هذه المعابد بتاريخها وروعتها تعتبر ميراثاً للعالم أجمع ، لذلك عبرت الحكومة التي أتشرف بتمثيلها عن قلقها لمنظمة اليونسكو التي هي رمز لحماية التراث الثقافي الإنساني والتضامن الدولي .

وإننا لمؤمنـــون كل الإيمان ، ياسيادة الرئيس ويا حضرات الأعضاء ، بأن الثقافة لا تخضع لحدود جغرافية ، وليست ملكاً لأحد ؛ بل هي — كالهواء والماء — من مستلزمات الإنسان ، ومن حق كل شخص أن يستفيد ويتمتع بالإنتاج الثقافي والفني المهيأ لكل عضو في الأسرة الإنسانية .

• • •

إن التفكير في إنقاذ آثار النوبة اقترن بفكرة بناء السد العالي ، وكلما اكتمل مشروع إنشاء السد العالي وظهر مدى الخطر الذي يهدد الآثار القديمة ، بدت أهمية هذه الآثار وإنقاذها ، ليس في أذهان المسئولين وقلوبهم فحسب ، بل في ضمائر الشعوب .

وقد بذلت حكومة الجمهورية العربية المتحدة كل ما في وسعها لحل مشكلة إنقاذ آثار النوبة وحمايتها ، وقد لمسنا عند تنفيذ مشروع الإنقاذ أنه يفوق حدود إمكانياتنا ، وأنه يحتاج إلى تضامن الجهود في نطاق دولي ، لذلك لجأنا إلى اليونسكو طالبين معاونتها الفنية والعلمية والمادية لإنقاذ تراث النوبة في المدة المحددة التي تخضع لمراحل إنشاء السد العالي . وقد حظي طلبنا هذا باهتمام اليونسكو ، وترحيب المدير العام ، فوجدنا لديه ، ولدى أعضاء المجلس التنفيذي ، الفهم والتشجيع اللذين كنا نأمل فيهما .

• • •

وفي أكتوبر سنة ١٩٥٩ اجتمع بالقاهرة عدد من الخبراء الدوليين الذين استدعاهم مدير عام منظمة اليونسكو لوضع خطة العمل الدولي ، وقامت حكومة الجمهورية العربية المتحدة في جلسة الافتتاح بإعلان تصريح على جانب كبير من الأهمية ، أوضحت فيه رغبتها في الحصول على المساعدة في مجال الحفر والتسجيل وإنقاذ آثار النوبة في أماكنها أو بنقلها خارج المنطقة المهددة .

وقد عرضت الحكومة التي أتشرف بتمثيلها هنا استعدادها لمنح نصف الآثار — على الأقل — التي ستكتشفها البعثات المشتركة في حفائر النوبة ، ونص هذا التصريح على أن الحكومة ترحب وتزمع التصريح بالحفر خارج المنطقة المعرضة للغرق في مصر السفلى والوسطى والعليا ، كما أنها سوف تمنح معابد دابود وطافه ودندور والليسيه والدر لنقلها إلى الخارج ، ولم يقتصر هذا التصريح على الدعوة للتعاون الدولي ، بل حث على متابعة البحث العلمي فيما يختص بالآثار المصرية — هذا البحث الذي سبق أن جند نفسه في سبيله عدد كبير من المؤسسات العلمية الأجنبية .

وقد كان لروح التفاهم والتشجيع الذي لمسناه من مدير عام اليونسكو والمجلس التنفيذي وللجهود التي قامت بها المنظمة أكبر الأثر على نفوسنا مما قوى إيماننا بتضامن الأمم المتحدة .

ولقد برهنت جهود اليونسكو ، كما قال الرئيس جمال عبد الناصر في الرسالة التي وجهها إلى المنظمة في ٨ مارس الماضي « على أن الإنسانية في هذا وحدة متكاملة لا يستطيع بعضها أن يستغني عن بعض ، ولا أن ينزوي ، ولا أن ينعزل » .

وليس ثمة دليل أعظم على هذا التعاون من ذلك الذي أثبته إنشاء لجنتي الشرف والعمل الدوليتين واللجان القومية التي تكونت في مختلف البلاد لحماية آثار النوبة ، وقد جاءت الأعمال الأولية التي قامت



منظر يمثل الملكة نفرتاري
في معبد "أبو سمبل" الكبير

بها اللجنة الاستشارية التى شكلتها حكومة الجمهورية العربية المتحدة مشجعة للغاية ، ووضعت هذه اللجنة منذ اجتماعها الأول الذى عقد فى القاهرة فى مايو ويونيه الماضيين برنامجاً مفصلا للعمل ، كما قررت الأولوية التى يجب مراعاتها فى فك المعابد ونقلها ، ودرست عروض المساهمة التى تلقتها بعد توجيه النداء الدولى .

ومن أهم توصيات هذه اللجنة ؛ ضرورة العمل على نقل معابد «طافه» و«دابود» فى أسرع وقت أثناء صيف عام ١٩٦٠ .

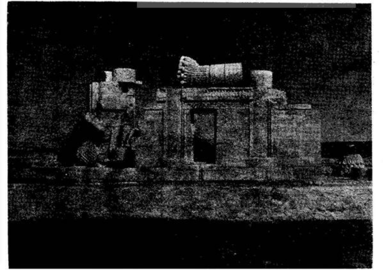
* * *

ويسرنى يا سيادة الرئيس أن أبلغ سيادتكم أن حكومة الجمهورية العربية المتحدة، قد تمكنت من فك هذين المعبدين ونقلهما إلى جزيرة الفنتين بأسوان ، كما قامت بعمل تسجيل كامل لهما ، ونقلت إلى هذه الجزيرة نفسها معبد قرطاسى .

وفى نطاق المساعدة الدولية التى حصلنا عليها ، اشترك خبراء من بلجيكا وبولندة وفرنسا فى الأعمال التى قامت بها حكومة الجمهورية العربية المتحدة . ويبدو لى أن الوقت لا يسمح لى الآن بأن أستعرض لكم الإجراءات التى اتخذتها حكومة الجمهورية العربية المتحدة ، والجهود التى بذلتها لحفظ تراثنا الثقافى الذى تفوق عظمته الحدود الجغرافية والزمنية .

ولمواجهة الالتزامات الجديدة تجاه المشروع الخاص بإنقاذ آثار النوبة ضاعفت الحكومة الاعتماد المخصص فى الميزانية العامة لهذا المشروع فى عام ١٩٦٠ . وكذلك أضيف فى ميزانية مصلحة الآثار لهذا العام بند خاص لتمويل عمليات فك معابد النوبة ونقلها ، كما رفعت ميزانية مركز تسجيل الآثار الذى أنشئ عام ١٩٥٥ بمعاونة اليونسكو بنسبة كبيرة .

أما فيما يتعلق بإنقاذ معبدى « أبو سمبل » اللذين يعتبران من أروع معابد مصر القديمة ، فقد اتخذت حكومة الجمهورية العربية المتحدة جميع الإجراءات



معبد قرطاسى
(تصوير مركز تسجيل الآثار)

اللازمة لوضع مشروع أولى لبناء سد ترابى صخرى لحمايتهما ، فأبرمت اليونسكو وحكومة الجمهورية العربية المتحدة عقداً مع مكتب أندريه كوين وچان بلييه لوضع مشروع أولى لإجراء الأبحاث الأولية ، وتكفلت حكومة الجمهورية العربية المتحدة بثلثى النفقات: أى بمبلغ قدره ١٣٤,٠٠٠ دولار أمريكى ، على حين تحملت اليونسكو مشكورة بالثلث الباقى وقدره ٦٧,٠٠٠ دولار أمريكى ، وقد أمدت حكومة الجمهورية العربية المتحدة المهندسين الاستشاريين بالمعلومات الهيدروجرافية والهيدرولوچية وجميع المعلومات الاقتصادية اللازمة لوضع المشروع الأولى .

* * *

إننا لمؤمنون إيماناً راسخاً بنجاح التعاون الدولى لإنقاذ معبدى « أبو سمبل » ، فإن حماية هذين المعبدين اللذين يكونان جزءاً من تراثنا ، لواجب علينا ؛ لا كأحد التزاماتنا نحو الثقافة والتاريخ فحسب ، بل كحق علينا للتضامن الذى يجمع بين الناس والشعوب ، هذا التضامن الذى يمثل كل آمالنا فى مستقبل أسعد .

وقد قررت اعتماد ثلاثة ملايين ونصف مليون جنيه مصرى ، أى ما يوازى عشرة ملايين دولار أمريكى لإنقاذ هذين المعبدين ؛ بحيث يضاف مبلغ نصف مليون جنيه مصرى ، أى ما يوازى حوالى مليون وأربعمائة ألف دولار أمريكى إلى ميزانية هذا العام وميزانية السبعة الأعوام المستقبلة .

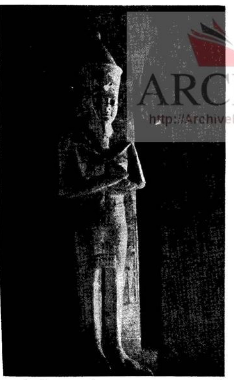
* * *

وإن حكومتى يا سيادة الرئيس لا تشك فى أن التضامن الدولى الذى أفسحت اليونسكو له المجال سوف يحقق نجاحاً باهراً فى نهاية الأمر ، وهى إذ ذاك تدين بالجميل للمنظمة ، ولجميع الدول الأعضاء ، وللشخصيات البارزة التى تكرمت فشملت برعايتها هذا العمل الدولى . كما تخص أيضاً بالشكر أعضاء اللجان المختلفة لمساهمتهم الفعالة فى تنفيذ هذا المشروع الدولى .

* * *

وأود أن أعبر عن شكرى للدور الذى قام به ، وما زال يقوم به الآن ، المدير العام للمنظمة الدكتور فيتورينو فيرونيز ، ومعاوناه : السيدان رينيه ماهى وچان توماس ، وبخاصة مدام دى روش نوبلكور .

وأريد أيضاً أن أعبر لكم يا سيادة الرئيس عن مدى تأثرى بمظاهر المودة التى لمستها شخصياً منكم نحو مشروع إنقاذ آثار النوبة أثناء هذه الدورة للمؤتمر العـام .



أحد تماثيل رمسيس الثانى فى صالة الأعمدة بمعبد « أبو سمبل » الكبير (تصوير مركز تسجيل الآثار)

لقد بذلتْ منظمة اليونسكو جهوداً كبيرة فى نطاق التعاون الدولى سوف ينمو فى المستقبل بدون شك كنتيجة للزيادة الملحوظة فى عدد أعضاء المنظمة ، فإن دولاً جديدة وبخاصة الدول التى حصلت حديثاً على استقلالها ، مثل دول إفريقية ، قد أصبحت أعضاء فى الأمم المتحدة وفى المؤسسات التابعة لها .

اسمحوا لى يا سيادة الرئيس ويا حضرات الأعضاء أن أشيد بصفتى إفريقياً بانتماء هذه الدول إلى العائلة الدولية الكبيرة ، وأن أعبّر عن تمنياتى الحارة لهم وعن أملى ورجائى فى أن توفق هذه الدول إلى تحقيق رفاهية شعوبها ، فإنها كغيرها من الدول التى سبقتها إلى الانتساب لمنظمة اليونسكو فى حاجة ماسة إلى التقدم فى المجال الاجتماعى والاقتصادى والثقافى ، ولقد لعبت المنظمة فى الأعوام الماضية دوراً يستحق الثناء لمعاونتها هذه الدول نحو النهضة الثقافية .

* * *

إن الأبحاث الثلاثة التى تناولت الاحتياجات التربوية لإفريقية وللبلاد العربية وجنوب شرقىّ آسيا التى أجريت بنجاح على الرغم من الصعوبات التى تخللتها ، تكوّن مرحلة هامة فى تعزيز المساعدة اللازمة للتقدم الثقافى فى هذه البلاد .

وبالرغم من أن الآفاق التى تفتحها أمامنا الجمعية الاقتصادية الدولية بتخصيصها ميزانيات خاصة تبعث إلى التفاؤل ، إلا أن مشكلة التمويل الضخم اللازم لهذه المساعدة ما زالت قائمة .

* * *

سيدى الرئيس :

لقد سبقنى كثير من خطباء هذا المؤتمر فى تناول موضوع إفريقية ، والمكانة التى تحتلها فى العصر الحديث .

وقيل فى مناسبات متعددة إن هذا المؤتمر فى تاريخ اليونسكو يعتبر مؤتمراً خاصًّا بنهضة إفريقية .

وإنى يا سيدى الرئيس إذ أحدثكم عن حماية آثار النوبة إنما أتكلم أيضاً عن إفريقية .

حقًّا إننا حين أشرنا إلى منح إفريقية الأولوية فى هذا المؤتمر ، قد ركزنا اهتمامنا على احتياجاتها التربوية ، وعلى ضرورة تعزيز البحث العلمى فى المسائل التى يشترط فى حلها إبراز قيمة الموارد الطبيعية .

وإنى لأؤيد بشدة كما سبق أن ذكرت ، هذه الرسالة التربوية العلمية الهامة ، ولكن يجب ألا ننسى الثقافة التى بدونها يفتقر عملنا إلى وجهة أساسية ، ألا وهى : وجهة الضمير .

فإنما هى القيم الثقافية التى تسمح للشعوب بإدراك سبب وجودها ، وبالتالى تشعرها وتشعر الغير بكرامتها .

واليـــوم فإن شيئاً يعيره الإفريقى اهتمامه — أبيض كان أم أسود — هو الاحتفاظ بهذه الكرامة .

لا شك أن حركة التحرير القومية التى امتدّ لهبها ، فاجتاح هذه القارة الواسعة من شمالها إلى جنوبها ، ومن شرقها إلى غربها ، ليست انتفاضة حقد أو انتقام ، بل هى — فى أساسها — مطالبةٌ بالكرامة . وكلما استوعبت على هذا النحو ، كلما ازدهرت فى صورة من صور التآخى .

إن استعادة الماضى الإفريقى يلعب دوراً هامًّا فى تحقيق كرامة الرجل الإفريقى ، فإن لهذه الشعوب تاريخاً طويلا حافلا بالأساطير ، ولكنها غالباً لا تتحكم فى هذا التاريخ . هى شعوب تتطلع فى وثبة تقدمية إلى المستقبل ، ولكن يجرفها تيار هذه الوثبة بعيداً عن أهدافها . فعلى شعوب إفريقية أن تعرف نفسها قبل كل شىء ، وفى سعيها نحو هذه المعرفة يجب عليها أن تتطلع فى آنٍ واحد إلى ماضيها الذى يمثل ثقافتها ، وإلى

مستقبلها الذى تلعب فيه التربية الدور الأكبر . وكى يتحقق التوازن الكامل فى النفوس ينبغى توفر هذين العاملين : الثقافة والتربية .

* * *

إن الحضارات القديمة بوادى النيل تمدّ هذه القارة التى تبحث عن تاريخها بأسباب الفخر . وآثار بلاد النوبة هى – كما ذكرت – جزء من التراث الإنسانى ، فإنقاذها يقع لذلك ضمن رسالة اليونسكو الدائمة . ولكن هذه الآثار إنما تمثّل – قبل كل شىء – التراث الإفريقى ؛ ومن ثم تُعدّ حمايتها شطراً من أهم عمل حالىّ للمنظمة ، هو استعادة إفريقية للإفريقيين وللعالم أجمع .

ويجب ألا يلتبس الأمر علينا ، فإن مشروع إنقاذ آثار النوبة ، لا يقتصر على حماية بعض الأحجار مهما بلغ جمالها وعظمتها ، بل هو يرمى إلى صقل عقول اليوم وقلوب الغد . وإن سعيكم فى أن تستمر أشعة الشمس فى الدخول إلى قدس الأقداس بمعبد «أبو سمبل» لا يحتفظ للأجيال القادمة بكنز فريد من حيث الروعة والجمال فحسب ، بل يولّد فى قلب إفريقية العريقة أملا مشرقاً فى الأخوّة الإنسانية .



دور الصحافة العربية في تنمية الوعي القومي

بقلم الدكتور عبد اللطيف حمزة

منذ ظهرت الصحافة العربية وهى صدى للشعب العربى وانعكاس لآماله وآلامه . وقد أثبتت الصحافة العربية فى جميع أطوارها أنها قادرة على أن تقود الشعب وتنقاد له ، وأن تؤثر فى الشعب وتتأثر به . أو بعبارة أخرى متفاعلة دائماً مع الوعى القومى الذى نما بفضل الصحافة نمواً واضحاً كانت له آثاره الطيبة فى جميع الظروف والأحوال .

ولإثبات هذه الحقيقة لا أجد برهاناً أقطع ، ودليلا أسطع من (قصتنا مع الاستعمار) ؛ تلك القصة التى استغرقت مجهود الصحافة العربية الشعبية منذ ظهورها إلى اليوم . فإذا استعرضنا أطرافاً من هذه القصة فكأنما استعرضنا تاريخ الوعى القومى من أوله إلى آخره .

غير أن هناك حقيقتين جديرتين بالذكر فى أول هذا المقال :

أولاهما — أننا فى كفاحنا ضد الاستعمار قد احتجنا إلى ألوان شتى من الوعى القومى . احتجنا إلى الوعى السياسى والوعى الاجتماعى والوعى الخلقى والوعى الثقافى والوعى الفنى . . إلخ . وكل هذه الأنواع من الوعى يتداخل بعضها فى بعض ، ويؤدى بعضها إلى بعض ، ويفضى كل ذلك فى نهاية الأمر إلى وجود هذه القوة الشعبية التى إليها كل شىء ، والتى ذا الفضل — كل الفضل — فى القضاء على الاستعمار بجميع أشكاله ، وجميع أعوانه وعملائه ، وجميع إمكانياته التى كاد يعجز عنها الوصف .

والثانية — تلك الحقيقة التى تقول : إنه وإن كان الاستعمار الأوروبى كارثة على العرب فى كل مكان ، فإن له مع ذلك فضلا كبيراً على الحركات التى قام بها العرب فى كل مكان . وهى الحركات التى انتهت بالتخلص نهائياً من هذا الاستعمار ، وذلك أن هذا الاستعمار هو الذى خلق فى العرب ميلا شديداً إلى المقاومة ، أو هو الذى قوّى من عضلات الصحافة العربية فى أثناء هذه المقاومة .

* * *

والذى نعلمه من التاريخ أن المقاومة التى بدت من جانب المصريين مرّت بمرحلتين كبيرتين هما :

أولا — مرحلة التخلص من النفوذ التركى .

ثانياً — مرحلة التخلص من النفوذ الأوروبى .

ونحن إنما نريد أن نضرب المثل على دور الصحافة العربية فى تنمية الوعى القومى بالمرحلة الثانية : أى بالاحتلال البريطانى .

* * *

●● الاحتلال البريطانى فى مصر وموقف الصحافة منه

أتى الإنجليز إلى مصر . وبنوا سياستهم فيها على بقاء الاحتلال أطول مدة ممكنة . بل إن كرومر قال فى حفلة توديعه موجهاً الكلام إلى المصريين : إن الاحتلال باقٍ فيهم إلى الأبد .

ولقد فكر الإنجليز فى أمرهم هذا ، فوجدوا أنه لا سبيل إلى تحقيق غايتهم هذه إلا بأمور ثلاثة :

أولها — إفساد التعليم ، أو الوقوف به عند الدرجة

دور الصحافة العربية فى تنمية الوعى القومى

بقلم الدكتور عبد اللطيف حمزة

منذ ظهرت الصحافة العربية وهى صدى للشعب العربى وانعكاس لآماله وآلامه . وقد أثبتت الصحافة العربية فى جميع أطوارها أنها قادرة على أن تقود الشعب وتنقاد له ، وأن تؤثر فى الشعب وتتأثر به . أو بعبارة أخرى متفاعلة دائماً مع الوعى القومى الذى نما بفضل الصحافة نمواً واضحاً كانت له آثاره الطيبة فى جميع الظروف والأحوال .

ولإثبات هذه الحقيقة لا أجد برهاناً أقطع ، ودليلا أسطع من (قصتنا مع الاستعمار) ؛ تلك القصة التى استغرقت مجهود الصحافة العربية الشعبية منذ ظهورها إلى اليوم . فإذا استعرضنا أطرافاً من هذه القصة فكأنما استعرضنا تاريخ الوعى القومى من أوله إلى آخره .

غير أن هناك حقيقتين جديرتين بالذكر فى أول هذا المقال :

أولاهما — أننا فى كفاحنا ضد الاستعمار قد احتجنا إلى ألوان شتى من الوعى القومى . احتجنا إلى الوعى السياسى والوعى الاجتماعى والوعى الخلقى والوعى الثقافى والوعى الفنى . . إلخ . وكل هذه الأنواع من الوعى يتداخل بعضها فى بعض ، ويؤدى بعضها إلى بعض ، ويفضى كل ذلك فى نهاية الأمر إلى وجود هذه القوة الشعبية التى إليها كل شىء ، والتى ذا الفضل — كل الفضل — فى القضاء على الاستعمار بجميع أشكاله ، وجميع أعوانه وعملائه ، وجميع إمكانياته التى كاد يعجز عنها الوصف .

والثانية — تلك الحقيقة التى تقول : إنه وإن كان الاستعمار الأوروبى كارثة على العرب فى كل مكان ، فإن له مع ذلك فضلا كبيراً على الحركات التى قام بها العرب فى كل مكان . وهى الحركات التى انتهت بالتخلص نهائياً من هذا الاستعمار ، وذلك أن هذا الاستعمار هو الذى خلق فى العرب ميلا شديداً إلى المقاومة ، أو هو الذى قوى من عضلات الصحافة العربية فى أثناء هذه المقاومة .

* * *

والذى نعلمه من التاريخ أن المقاومة التى بدت من جانب المصريين مرّت بمرحلتين كبيرتين هما :

أولا — مرحلة التخلص من النفوذ التركى .

ثانياً — مرحلة التخلص من النفوذ الأوروبى .

ونحن إنما نريد أن نضرب المثل على دور الصحافة العربية فى تنمية الوعى القومى بالمرحلة الثانية : أى بالاحتلال البريطانى .

* * *

●● الاحتلال البريطانى فى مصر وموقف الصحافة منه

أتى الإنجليز إلى مصر . وبنوا سياستهم فيها على بقاء الاحتلال أطول مدة ممكنة . بل إن كرومر قال فى حفلة توديعه موجهاً الكلام إلى المصريين : إن الاحتلال باقٍ فيهم إلى الأبد .

ولقد فكر الإنجليز فى أمرهم هذا ، فوجدوا أنه لا سبيل إلى تحقيق غايتهم هذه إلا بأمور ثلاثة :

أولها — إفساد التعليم ، أو الوقوف به عند الدرجة

الهزيلة التى لا تكفى لإنهاض أمة من الأمم ، أو لنشر وعى قومى بين شعب من شعوب هذا الكوكب الأرضى .

وثانيها — مهاجمة الدين الإسلامى الذى هو دين الأغلبية الساحقة من المصريين ، والحط من شأن هذا الدين ، ورمى المصريين بتهمة التعصب الدينى الذى يضر بمصالح الأجانب المقيمين فى مصر .

وثالثها — إذلال الحكام الشرعيين للبلاد حتى لا يضع أحدهم يده فى يد الشعب المصرى ، ويتفق الطرفان على التخلص من الدخيل الأجنبى .

***

تلك هى الأسس الثلاثة التى بنى عليها الاحتلال خطة بقائه فى مصر إلى الأبد . فماذا صنعت الصحافة العربية المصرية بالوعى القومى الذى لا بدَّ منه لإحباط هذه الخطط الاستعمارية ؟

● أما من حيث التعليم :

فقد زعم الاحتلال البريطانى للمصريين أنهم ليسوا أهلاً لا للحكم الذاتى من جهة ، ولا للتعليم العالى من جهة ثانية .

ولذا عمد الاحتلال البريطانى — بعد أن ظن أنه أقنع المصريين بأنهم لا يصلحون للتعليم العالى — إلى الإكثار من نشر الكتاتيب فى المدن والقرى ، وجمع بنفسه التبرعات من العمد والأعيان لهذه الغاية .

فماذا كان موقف الصحافة العربية المصرية من هذه الخدعة ؟

لقد ضجت الصحافة بالشكوى من هــذه الحال السيئة ، وحملت حملة شعواء على هذه السياسة الخبيثة ، وأخذت تروِّج لفكرة إنشاء « الجامعة » .

وجمعت التبرعات لتحقيق هذه الفكرة الطيبة ، فقامت الجامعة على أكتاف الشعب وبأموال الشعب لا على أكتاف الحكومة ، ولا بأموال الحكومة .

وكما قال المرحوم قاسم أمين :



أحمد لطفى السيد

« بقيت الجامعة المصرية جنيناً فى أحشاء الأمة المصرية حتى خرج هذا الجنين إلى الوجود، ولكن بنفس المشقة التى تخرج بها الأجنة من بطون أمهاتها » .

وهكذا تحقق للوطن المصرى أكبر أمل من آماله الثقافية . بل هكذا ضربت الصحافة العربية المصرية أروع مثل للوعى الثقافى فى الأمة .

● وأما من حيث الهجوم على الدين :

وهو الأساس الثانى من الأسس التى اعتمد عليها الاحتلال البريطانى فى مصر — فقد رأينا هؤلاء المعتدين الغاصبين يرمون المصريين بتهمة التعصب الدينى الذى يهدد الأجانب المقيمين بمصر . وأول من ابتدع هذه السياسة الخبيثة هو اللورد كرومر ، وقد صوّر له

الهزيلة التى لا تكفى لإنهاض أمة من الأمم ، أو لنشر وعى قومى بين شعب من شعوب هذا الكوكب الأرضى .

وثانيا — مهاجمة الدين الإسلامى الذى هو دين الأغلبية الساحقة من المصريين ، والحط من شأن هذا الدين ، ورمى المصريين بتهمة التعصب الدينى الذى يضر بمصالح الأجانب المقيمين فى مصر .

وثالثا — إذلال الحكام الشرعيين للبلاد حتى لا يضع أحدهم يده فى يد الشعب المصرى ، ويتفق الطرفان على التخلص من الدخيل الأجنبى .

***

تلك هى الأسس الثلاثة التى بنى عليها الاحتلال خطة بقائه فى مصر إلى الأبد . فماذا صنعت الصحافة العربية المصرية بالوعى القومى الذى لا بدّ منه لإحباط هذه الخطط الاستعمارية ؟

● أما من حيث التعليم :

فقد زعم الاحتلال البريطانى للمصريين أنهم ليسوا أهلاً لا للحكم الذاتى من جهة ، ولا للتعليم العالى من جهة ثانية .

ولذا عمد الاحتلال البريطانى — بعد أن ظن أنه أقنع المصريين بأنهم لا يصلحون للتعليم العالى — إلى الإكثار من نشر الكتاتيب فى المدن والقرى ، وجمع بنفسه التبرعات من العمد والأعيان لهذه الغاية .

فماذا كان موقف الصحافة العربية المصرية من هذه الخدعة ؟

لقد ضجت الصحافة بالشكوى من هـــذه الحال السيئة ، وحملت حملة شعواء على هذه السياسة الخبيثة ، وأخذت تروِّج لفكرة إنشاء « الجامعة » .

وجمعت التبرعات لتحقيق هذه الفكرة الطيبة ، فقامت الجامعة على أكتاف الشعب وبأموال الشعب لا على أكتاف الحكومة ، ولا بأموال الحكومة .

وكما قال المرحوم قاسم أمين :



أحمد لطفى السيد

« بقيت الجامعة المصرية جنيناً فى أحشاء الأمة المصرية حتى خرج هذا الجنين إلى الوجود، ولكن بنفس المشقة التى تخرج بها الأجنة من بطون أمهاتها » .

وهكذا تحقق للوطن المصرى أكبر أمل من آماله الثقافية . بل هكذا ضربت الصحافة العربية المصرية أروع مثل للوعى الثقافى فى الأمة .

● وأما من حيث الهجوم على الدين :

وهو الأساس الثانى من الأسس التى اعتمد عليها الاحتلال البريطانى فى مصر — فقد رأينا هؤلاء المعتدين الغاصبين يرمون المصريين بتهمة التعصب الدينى الذى يهدد الأجانب المقيمين بمصر . وأول من ابتدع هذه السياسة الخبيثة هو اللورد كرومر ، وقد صوّر له

خياله أن الدين الإسلامى دين قديم لا يصلح إلا لقوم فى الصحراء عاشوا فيها منذ أكثر ألف من سنة .

ثم ذهب اللورد إلى أن هذا الدين هو السبب الأول والأخير فى تأخر المسلمين ، وأنه دين يحرّض على القتال وسفك الدماء ؛ إلى آخر هذه الدعاوى الباطلة التى أصبح لها وجهان : أحدهما دينىٌّ ، والآخر سياسى .

وقد غالى الرجل فى هذا الوجه السياسى إلى حد أن أوهم الأوروبيين بقرب وقوع حرب صليبية تشنها البلاد الإسلامية على البلاد المسيحية الأوروبية .

فماذا كان من موقف الصحافة العربية المصرية بإزاء اللورد ؟ أو ماذا صنعت بالوعى القـومى الذى لابدّ منه لمحاربة هذا الكيد ؟

لقد حصرت الصحافة جهدها يومئذ فى أمرين .

أولهما — نفى التهمة التى ألصقها كرومر بالمصريين . وهى تهمة التعصب الدينى .

وثانيهما — الدفاع عن الدين الإسلامى ذاته . فإذا كان ذنب هذا الدين أنه قديم لأنه طلع على البشرية منذ ألف سنة فإن الدين المسيحى أقدم منه بأكثر من ستمائة سنة . وإذا كان ذنب الدين الإسلامى أنه مجهول من الأوروبيين جميعاً ، فقد أصبح على الصحافة واجب كبير هو شرح مبادئ هذا الدين القويم والكشف عن طبيعته .

وبالفعل دافعت الصحافة عن الدين الإسلامى وأوضحت للعالم الأوروبى أنه دين يدعو إلى التسامح لا إلى التعصب . وأنه دين يدعو إلى العلم لا إلى الجهل .

وفى الحديث الشريف « طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة » . وفى الحديث الشريف أيضاً « طلب العلم أفضل عند الله من الصلاة والصيام والحج » . كما أوضحت الصحافة كذلك أن الدين الإسلامى يقدّس الحرية ، ويحترم كافة الحقوق الإنسانية ، وأنه دين

مصطفى كامل

الشورى ، وأنه دين يؤمن بالقدر من الاشتراكية الذى يلزم لحياة الأفراد والجماعات . والشعوب على السواء .

واشترك فى نشر هذا النوع من الوعى كلٌّ من على يوسف فى (المؤيد) ، ومصطفى كامل فى (اللواء) وانضم إليهما كثيرون من المفكرين والأدباء : منهم قاسم أمين وأحمد فتحى زغلول ، وعبد العزيز جاويش ومحمد عمر ومحمد فريد وجدى وغيرهم .

● وأما إذلال الحكام الشرعيين :

وهو الأساس الثالث والأخير من الأسس التى اعتمد عليها الاحتلال البريطانى فى مصر — فالذين

خياله أن الدين الإسلامى دين قديم لا يصلح إلا لقوم فى الصحراء عاشوا فيها منذ أكثر ألف من سنة .

ثم ذهب اللورد إلى أن هذا الدين هو السبب الأول والأخير فى تأخر المسلمين ، وأنه دين يحرض على القتال وسفك الدماء ؛ إلى آخر هذه الدعاوى الباطلة التى أصبح لها وجهان : أحدهما دينى ، والآخر سياسى .

وقد غالى الرجل فى هذا الوجه السياسى إلى حد أن أوهم الأوروبيين بقرب وقوع حرب صليبية تشنها البلاد الإسلامية على البلاد المسيحية الأوروبية .

فماذا كان من موقف الصحافة العربية المصرية بإزاء اللورد ؟ أو ماذا صنعت بالوعى القومى الذى لابد منه لمحاربة هذا الكيد ؟

لقد حصرت الصحافة جهدها يومئذ فى أمرين .

أولهما — نفى التهمة التى ألصقها كرومر بالمصريين . وهى تهمة التعصب الدينى .

وثانيهما — الدفاع عن الدين الإسلامى ذاته . فإذا كان ذنب هذا الدين أنه قديم لأنه طلع على البشرية منذ ألف سنة فإن الدين المسيحى أقدم منه بأكثر من ستمائة سنة . وإذا كان ذنب الدين الإسلامى أنه مجهول من الأوروبيين جميعاً ، فقد أصبح على الصحافة واجب كبير هو شرح مبادئ هذا الدين القويم والكشف عن طبيعته .

وبالفعل دافعت الصحافة عن الدين الإسلامى وأوضحت للعالم الأوروبى أنه دين يدعو إلى التسامح لا إلى التعصب . وأنه دين يدعو إلى العلم لا إلى الجهل .

وفى الحديث الشريف « طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة » . وفى الحديث الشريف أيضاً « طلب العلم أفضل عند الله من الصلاة والصيام والحج » . كما أوضحت الصحافة كذلك أن الدين الإسلامى يقدس الحرية ، ويحترم كافة الحقوق الإنسانية ، وأنه دين

مصطفى كامل

الشورى ، وأنه دين يؤمن بالقدر من الاشتراكية الذى يلزم لحياة الأفراد والجماعات . والشعوب على السواء .

واشترك فى نشر هذا النوع من الوعى كل من على يوسف فى (المؤيد) ، ومصطفى كامل فى (اللواء) وانضم إليهما كثيرون من المفكرين والأدباء : منهم قاسم أمين وأحمد فتحى زغلول ، وعبد العزيز جاويش ومحمد عمر ومحمد فريد وجدى وغيرهم .

● وأما إذلال الحكام الشرعيين :

وهو الأساس الثالث والأخير من الأسس التى اعتمد عليها الاحتلال البريطانى فى مصر — فالذين

يعرفون شيئاً عن تاريخ عباس حلمى الثانى يشفقون إشفاقاً تامًّا على هذا الرجل ، وذلك العناء والذل اللذين قاساهما على يد جبَّار الاحتلال البريطانى فى زمانه وهو اللورد كرومر. مع أن عباساً هذا بدأ حكمه بداية طيبة : بدأها بأن مدَّ يده للشعب ، وكأنما أراد الاتفاق معه على خطة قويمة للتخلُّص من النفوذ الإنجليزى فى مصر .

غير أن عميد الاحتلال إذ ذاك لم يكد يحس هذا الوضع حتى أخذ يكيد لعباس بطريقة استعمارية ، بل أخذ يجرِّب معه كل الطرق المعروفة فى باب السياسة الإنجليزية — تلك السياسة التى تقوم على مبدأ « فرِّق تسُدْ » . وما زال كرومر بعباس حتى قلَّم أظفاره، وحال بينه نهائياً وبين الشعب الذى كان قد بدأ يتعلق به .

فماذا كان من موقف الصحافة العربية المصرية فى تلك الفترة ؟

لقد ثبت من التاريخ أن الصحافة وقفت وراء عباس تسانده فى هذه المحنة ، وتؤيده بكل قوة .

وحسبي أن أضرب المثل هنا بالسيد على يوسف صاحب جريدة « المؤيد » . وقد كان صاحب المؤيد رجلا نصفه للأمير ونصفه للجماهير . واستطاع بهذا الوضع الدقيق أن يذود عن كرامة الشعب المصرى وكرامة العرش المصرى ، واستطاع كذلك أن ينشر فى البلاد وعياً سياسيًّا ملائماً لها فى ذلك الوقت .

* * *

تلك فترة من أحلك فترات التاريخ المصرى الحديث مرت بنا وكنا عزلاً من كل سلاح إلا من سلاح الصحافة أو سلاح الوعى القومى .

فى تلك الفترة كانت الصحافة والزعامة شيئاً واحداً، أو كان الصحفى الكبير والزعيم شيئاً واحداً .

كان على يوسف صاحباً لجريدة (المؤيد) وفى الوقت نفسه زعيماً لحزب الإصلاح على المبادئ الدستورية .



على يوسف

وكان مصطفى كامل صاحباً لجريدة (اللواء) وفى الوقت نفسه زعيماً للحزب الوطنى .

وكان أحمد لطفى السيد رئيساً لتحرير «الجريدة» وفى الوقت نفسه من أكبر رجالات حزب الأمة .

وقد نظر القادة من الصحفيين فى تلك الفترة ، فإذا المصريون قد فشلوا فى سياسة الاعتماد على تركيا ، ثم فشلوا فى سياسة الاعتماد على فرنسا . ثم فشلوا فى سياسة الاعتماد على الحكام الشرعيين يومئذ من أبناء أسرة محمد على .

وإذ ذاك وضع المفكرون من الصحفيين سياسة جديدة تحقق آمال الأمة . وهذه السياسة :

« إعداد الأمة المصرية من جديد ، وتزويدها بأدوات الاستقلال المنشود » .

يعرفون شيئاً عن تاريخ عباس حلمى الثانى يشفقون إشفاقاً تامًّا على هذا الرجل ، وذلك العناء والذل اللذين قاساهما على يد جبَّار الاحتلال البريطانى فى زمانه وهو اللورد كرومر . مع أن عباساً هذا بدأ حكمه بداية طيبة : بدأها بأن مدَّ يده للشعب ، وكأنما أراد الاتفاق معه على خطة قويمة للتخلُّص من النفوذ الإنجليزى فى مصر .

غير أن عميد الاحتلال إذ ذاك لم يكد يحس هذا الوضع حتى أخذ يكيد لعباس بطريقة استعمارية ، بل أخذ يجرِّب معه كل الطرق المعروفة فى باب السياسة الإنجليزية — تلك السياسة التى تقوم على مبدأ « فرِّق تسُدْ » . وما زال كرومر بعباس حتى قلَّم أظفاره ، وحال بينه نهائياً وبين الشعب الذى كان قد بدأ يتعلق به .

فماذا كان من موقف الصحافة العربية المصرية فى تلك الفترة ؟

لقد ثبت من التاريخ أن الصحافة وقفت وراء عباس تسانده فى هذه المحنة ، وتؤيده بكل قوة .

وحسبى أن أضرب المثل هنا بالسيد على يوسف صاحب جريدة « المؤيد » . وقد كان صاحب المؤيد رجلا نصفه للأمير ونصفه للجماهير . واستطاع بهذا الوضع الدقيق أن يذود عن كرامة الشعب المصرى وكرامة العرش المصرى ، واستطاع كذلك أن ينشر فى البلاد وعياً سياسياً ملائماً لها فى ذلك الوقت .

* * *

تلك فترة من أحلك فترات التاريخ المصرى الحديث مرت بنا وكنا عزلاً من كل سلاح إلا من سلاح الصحافة أو سلاح الوعى القومى .

فى تلك الفترة كانت الصحافة والزعامة شيئاً واحداً ، أو كان الصحفى الكبير والزعيم شيئاً واحداً .

كان على يوسف صاحباً لجريدة (المؤيد) وفى



على يوسف

الوقت نفسه زعيماً لحزب الإصلاح على المبادئ الدستورية .

وكان مصطفى كامل صاحباً لجريدة (اللواء) وفى الوقت نفسه زعيماً للحزب الوطنى .

وكان أحمد لطفى السيد رئيساً لتحرير «الجريدة» وفى الوقت نفسه من أكبر رجالات حزب الأمة .

وقد نظر القادة من الصحفيين فى تلك الفترة ، فإذا المصريون قد فشلوا فى سياسة الاعتماد على تركيا ، ثم فشلوا فى سياسة الاعتماد على فرنسا . ثم فشلوا فى سياسة الاعتماد على الحكام الشرعيين يومئذ من أبناء أسرة محمد على .

وإذ ذاك وضع المفكرون من الصحفيين سياسة جديدة تحقق آمال الأمة . وهذه السياسة :

« إعداد الأمة المصرية من جديد ، وتزويدها بأدوات الاستقلال المنشود » .

فما هى أدوات الاستقلال المنشود ؟

لم تكن هذه الأدوات فى نظرهم إلا العلم ، والخلق ، والثقة بالنفس ، والإيمان بالشخصية المصرية ، والاعتماد على المواهب المصرية فى بلوغ الآمال التى تصبو إليها الأمة .

ومنذ ذلك الوقت توزّعت القيادات الصحفية على ميادين الإصلاح بالطريقة الآتية :

أولا — وقف الأستاذ أحمد لطفى السيد فى ميدان الأخلاق . واستطاع أن يعمل على تنقية الخلُق المصرى من رواسب الاحتلال .

ومن أشنع هذه الرواسب خُلُق سماه لطفى السيد « عبادة البسالة » ، وقال إنه من الأخلاق التى تقوم عليها الحكومات الأوتوقراطية فى العالم . لأنه يخلق الذل والضعف فى نفوس المحكومين . ومن مظاهر ذلك إسراف هؤلاء المحكومين فى الحديث عن الحاكم بأنه السيد : الذى لا يراجَع ؛ والإسراف فى تفخيمه ووصفه بأنه : المتصرِّف الأوحد .

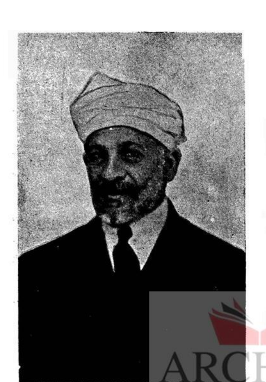
وأما الشعب فهو العبيد المحكومون .

ولم يقف لطفى السيدعند هذا الحد، بل حاول أن يخلق ما يسمى « بالشخصية المصرية » ، أو على الأصح حاول أن يبعثها من مرقدها ، ويكشف عن جوهرها .

وهكذا نجح لطفى السيد فى نشر وعى أخلاقى بالبلاد استحق به هذا اللقب الذى يستمتع به إلى اليوم . وهو لقب « أستاذ الجيل » .

ثانياً — وقف السيد على يوسف فى ميدان السياسة وميدان الدين .

فانتصر على الأوروبيين أولا فى هذه الحرب الدعائية التى شنوها على الدين الإسلامى ، وأفهمهم قيمة هذا الدين ، وشرح لهم كثيراً من مبادئه بطريقة بارعة . وكان فى هذا العمل متمماً للعمل العظيم الذى



عبد العزيز جاويش

بدأه محمد عبده . وصحح على يوسف خطأ وقع فيه كرومر بزعمه أن المسلمين على وشك أن يقوموا بحرب صليبية ضد الأمم المسيحية الأوروبية . وقال لكرومر :

« إن ما تراه من حركة المسلمين ونشاطهم فى كل بلد من بلاد الإسلام ليس إلا مظهراً لنهضتهم ورغبتهم فى اليقظة بعد النوم ، والحركة بعد السكون ، والتقدم بعد التأخر » .

وذلك كله فى الميدان الدينى .

أما فى الميدان السياسى فقد بعث السيد على يوسف حبًّا وعطفاً فى قلوب المصريين على عباس حلمى الثانى بوصفه أنه الرجل الذى وقع فريسةالاحتلال البريطانى ، لا لشىء إلا لأنه أراد أن يكون للشعب المصرى أكثر من أمير أو ملك . أراد أن يكون زعيماً للشعب فى ذلك

فما هى أدوات الاستقلال المنشود ؟

لم تكن هذه الأدوات فى نظرهم إلا العلم ، والخلق ، والثقة بالنفس ، والإيمان بالشخصية المصرية ، والاعتماد على المواهب المصرية فى بلوغ الآمال التى تصبو إليها الأمة .

ومنذ ذلك الوقت توزّعت القيادات الصحفية على ميادين الإصلاح بالطريقة الآتية :

أولا– وقف الأستاذ أحمد لطفى السيد فى ميدان الأخلاق . واستطاع أن يعمل على تنقية الخلُق المصرى من رواسب الاحتلال .

ومن أشنع هذه الرواسب خُلُق سماه لطفى السيد « عبادة البسالة » ، وقال إنه من الأخلاق التى تقوم عليها الحكومات الأوتوقراطية فى العالم . لأنه يخلق الذل والضعف فى نفوس المحكومين . ومن مظاهر ذلك إسراف هؤلاء المحكومين فى الحديث عن الحاكم بأنه السيد : الذى لا يراجَع ؛ والإسراف فى تفخيمه ووصفه بأنه : المتصرِّف الأوحد .

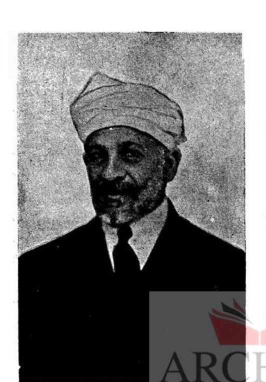
وأما الشعب فهو العبيد المحكومون .

ولم يقف لطفى السيدعند هذا الحد، بل حاول أن يخلق ما يسمى « بالشخصية المصرية » ، أو على الأصح حاول أن يبعثها من مرقدها ، ويكشف عن جوهرها .

وهكذا نجح لطفى السيد فى نشر وعى أخلاقى بالبلاد استحق به هذا اللقب الذى يستمتع به إلى اليوم . وهو لقب « أستاذ الجيل » .

ثانياً – وقف السيد على يوسف فى ميدان السياسة وميدان الدين .

فانتصر على الأوروبيين أولا فى هذه الحرب الدعائية التى شنوها على الدين الإسلامى ، وأفهمهم قيمة هذا الدين ، وشرح لهم كثيراً من مبادئه بطريقة بارعة . وكان فى هذا العمل متمماً للعمل العظيم الذى



عبد العزيز جاويش

بدأه محمد عبده . وصحح على يوسف خطأ وقع فيه كرومر بزعمه أن المسلمين على وشك أن يقوموا بحرب صليبية ضد الأمم المسيحية الأوروبية . وقال لكرومر :

« إن ما تراه من حركة المسلمين ونشاطهم فى كل بلد من بلاد الإسلام ليس إلا مظهراً لنهضتهم ورغبتهم فى اليقظة بعد النوم ، والحركة بعد السكون ، والتقدم بعد التأخر » .

وذلك كله فى الميدان الدينى .

أما فى الميدان السياسى فقد بعث السيد على يوسف حبّاً وعطفاً فى قلوب المصريين على عباس حلمى الثانى بوصفه أنه الرجل الذى وقع فريسةالاحتلالالبريطانى ، لا لشىء إلا لأنه أراد أن يكون للشعب المصرى أكثر من أمير أو ملك . أراد أن يكون زعيماً للشعب فى ذلك

الوقت،وانتوى أن يقوده إلى التخلص من هذا الوضع الذى وضعهم فيه الاحتلال الغادر .

ثم كان للجهود التى بذلها السيد على يوسف وجوه أخرى كذلك ؛ منها بلاؤه الحسن فى المطالبة بحياة دستورية سليمة ، ومنها دفاعه المستمر عن اللغة العربية باعتبارها اللغة القومية ، ودعوته إلى أن يكون التدريس فى المدارس بجميع مراحلها باللغة العربية بدلا من الإنجليزية .

وهكذا أفلح الرجل فى نشر الوعى السياسى والوعى الدينى والوعى اللغوى فى وقت معًا ، وضربت صحافته المثل الأعلى فى كل هذه الميادين .

ثالثاً — وقف الزعيم الشاب مصطفى كامل فى ميدان الحركة الوطنية . بل كان هذا الشاب نبىّ الحركة الوطنية .

ومنذ تبين له — كما قلنا — فساد السياسة التى تقول بالاعتماد على تركيا ، وفساد السياسة التى تقول بالاعتماد على فرنسا ، وفساد السياسة التى تقول بالاعتماد على أمراء البلاد ، رجع سريعاً إلى الشعب المصرى وبعث فيه وعياً وطنياً كبيراً عاشت عليه الوطنية المصرية مدة طويلة من الزمن .

ومات هذا الزعيم الشاب فقال فيه قاسم أمين :

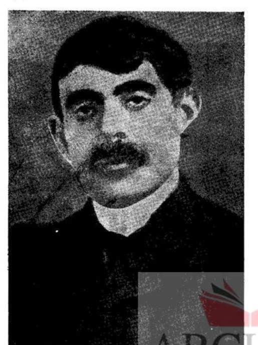
« لم أر قلب مصر يخفق إلا فى مرتين : الأولى فى حادثة دنشواى . والثانية فى وفاة مصطفى كامل » .

* * *

قامت الصحافة العربية المصرية بجميع هذه الجهود فى نشر الوعى القومى بشتى أنواعه كما رأينا .

وكان يقوم على تحرير الصحف فى تلك الفترة قادة وزعماء لهم كل هذا الحظ من الثقافة ، ومن الخلق ، ومن الزعامة .

ومن ثم أطلق التاريخ على هـــذه المرحلة من مراحل الصحافة المصرية اسم « العصر الذهبى لصحافة



قاسم أمين

المقال » ، لأنه العصر الذى شهد المثل الأعلى للطريقة التى تتبع فى نشر الوعى القومى ، أو الدور العظيم الذى تقوم به الصحافة فى تنمية هذا الوعى .

والمهمُّ ليس فى إيثار هذا الأمر البدهى — وهو دور الصحافة فى إثبات الوعى القومى — بالرغم من أن إثباته قد احتاج منا إلى سؤال التاريخ فى كل حادثة من الحوادث على النحو المتقدم . ولكن المهم هو فى إثبات الطريق السليم الذى يمكن أن يؤدى به الوعى القومى فى كل أمة .

وهذا وذاك يجرُّنا إلى الكلمة التى نختم بهـــا المقال ، ونعنى بها التفرقة بين صحافة الخبر وصحافة المقال .

* * *

الوقت، وانتوى أن يقوده إلى التخلص من هذا الوضع الذى وضعهم فيه الاحتلال الغادر .

ثم كان للجهود التى بذلها السيد على يوسف وجوه أخرى كذلك ؛ منها بلاؤه الحسن فى المطالبة بحياة دستورية سليمة ، ومنها دفاعه المستمر عن اللغة العربية باعتبارها اللغة القومية ، ودعوته إلى أن يكون التدريس فى المدارس بجميع مراحلها باللغة العربية بدلا من الإنجليزية .

وهكذا أفلح الرجل فى نشر الوعى السياسى والوعى الدينى والوعى اللغوى فى وقت معاً ، وضربت صحافته المثل الأعلى فى كل هذه الميادين .

ثالثاً — وقف الزعيم الشاب مصطفى كامل فى ميدان الحركة الوطنية . بل كان هذا الشاب نبىّ الحركة الوطنية .

ومنذ تبين له — كما قلنا — فساد السياسة التى تقول بالاعتماد على تركيا ، وفساد السياسة التى تقول بالاعتماد على فرنسا ، وفساد السياسة التى تقول بالاعتماد على أمراء البلاد، رجع سريعاً إلى الشعب المصرى وبعث فيه وعياً وطنياً كبيراً عاشت عليه الوطنية المصرية مدة طويلة من الزمن .

ومات هذا الزعيم الشاب فقال فيه قاسم أمين :

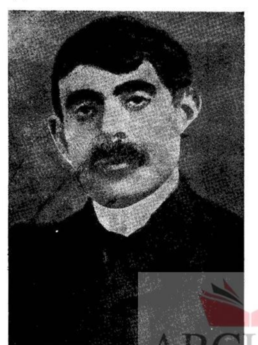
« لم أر قلب مصر يخفق إلا فى مرتين : الأولى فى حادثة دنشواى . والثانية فى وفاة مصطفى كامل » .

* * *

قامت الصحافة العربية المصرية بجميع هذه الجهود فى نشر الوعى القومى بشتى أنواعه كما رأينا .

وكان يقوم على تحرير الصحف فى تلك الفترة قادة وزعماء لهم كل هذا الحظ من الثقافة ، ومن الخلق ، ومن الزعامة .

ومن ثم أطلق التاريخ على هـــذه المرحلة من مراحل الصحافة المصرية اسم « العصر الذهبى لصحافة



قاسم أمين

المقال » ، لأنه العصر الذى شهد المثل الأعلى للطريقة التى تتبع فى نشر الوعى القومى ، أو الدور العظيم الذى تقوم به الصحافة فى تنمية هذا الوعى .

والمهمّ ليس فى إيثار هذا الأمر البدهى — وهو دور الصحافة فى إثبات الوعى القومى — بالرغم من أن إثباته قد احتاج منا إلى سؤال التاريخ فى كل حادثة من الحوادث على النحو المتقدم . ولكن المهم هو فى إثبات الطريق السليم الذى يمكن أن يؤدى به الوعى القومى فى كل أمة .

وهذا وذاك يجرُّنا إلى الكلمة التى نختم بهـــا المقال ، ونعنى بها التفرقة بين صحافة الخبر وصحافة المقال .

* * *



محمد فريد وجدى

●● صحافة الخبر وصحافة المقال

أى النوعين أقدرُ على نشر الوعى القومى عادة : صحافة الخبر أم صحافة المقال ؟

لا يشك أحد فى أن صحافة الرأى أو المقال هى وحدها القادرة على النهوض بهذا الوعى .

والفرق كبير بين هاتين الصحافتين كما نعلم .

* * *

(فصحافة الخبر) من أهم أغراضها التسلية .

ولا يضيرها من أجل ذلك أن تتساهل فى حماية الأخلاق . بل هى من أجل ذلك تصرف أذهان القراء عن الاشتغال بالمسائل العامة والقضايا العامة التى تعرض للوطن العربى .

وصحافة الخبر صحافة التفاهة والفسولة ،لأن من صحف الخبر ما يهبط بالمستوى إلى حد التحدث عن فلانة من الناس بأنها غيَّرت (لباس البحر) ، وفلان من الناس بأنه اشترى سيارة جديدة بدلا من السيارة القديمة ؛ إلى آخر هذه التفاهات التى يندى لها جبين الأخلاق .

ولا تهمُّ إلا الذين يريدون أن يعلنوا عن أنفسهم فى غير خجل .

وصحافة الخبر صحافة استعمارية بحتة .

والدليل على ذلك مافعلته صحفيَّة إنجليزية اسمها (جرترود بل) أصدرت بالعراق صحيفة يقال لها (صحيفة العرب) . وكانت تنصح دائماً بنصيحة واحدة فقط هى: أن تملأ هذه الصحيفة بالأحاديث التافهة والأخبار الهشة ؛ ولا شيء غير الأخبار الهشة — بحجة أن هذه المواد من شأنها أن تصرف الناس عن التفكير فى المسائل الخطيرة . وبهذه الطريقة الأخيرة يطول أمد الاستعمار فى البلاد التى تعيش على مثل هذه الصحافة .

* * *

أما (صحافة المقال) فشيء غير ذلك ، إنها صحافة الرأى ، وصحافة الدرس أو البحث ، وصحافة النظر فى كل مشكلة من مشكلات الأفراد والجماعات .

ومن ثم لا نرى حكومة أو مجتمعاً يجد فى نفسه غنى عن مثل هذه الصحافة الرشيدة . ولا يضير هذه الصحافة الرشيدة أن يكون قراؤها قليلين فى الأمة ؛ لأن الصفوة قليلون فى كل أمة ، إنهم يمثلون قمة الهرم ، أما بقية الهرم وجسمه وقاعدته فإنها تمثل بقية الشعب بطبقاته المتعددة .



محمد فريد وجدى

●● صحافة الخبر وصحافة المقال

أى النوعين أقدرُ على نشر الوعى القومى عادة : صحافة الخبر أم صحافة المقال ؟

لا يشك أحد فى أن صحافة الرأى أو المقال هى وحدها القادرة على النهوض بهذا الوعى .

والفرق كبير بين هاتين الصحافتين كما نعلم .

* * *

(فصحافة الخبر) من أهم أغراضها التسلية .

ولا يضيرها من أجل ذلك أن تتساهل فى حماية الأخلاق . بل هى من أجل ذلك تصرف أذهان القراء عن الاشتغال بالمسائل العامة والقضايا العامة التى تعرض للوطن العربى .

وصحافة الخبر صحافة التفاهة والفسولة ،لأن من صحف الخبر ما يهبط بالمستوى إلى حد التحدث عن فلانة من الناس بأنها غيَّرت (لباس البحر) ، وفلان من الناس بأنه اشترى سيارة جديدة بدلا من السيارة القديمة ؛ إلى آخر هذه التفاهات التى يندى لها جبين الأخلاق . ولا تهمُّ إلا الذين يريدون أن يعلنوا عن أنفسهم فى غير خجل .

وصحافة الخبر صحافة استعمارية بحتة .

والدليل على ذلك مافعلته صحفيَّة إنجليزية اسمها (جرترود بل) أصدرت بالعراق صحيفة يقال لها (صحيفة العرب) . وكانت تنصح دائماً بنصيحة واحدة فقط هى : أن تملأ هذه الصحيفة بالأحاديث التافهة والأخبار الهشة ؛ ولا شىء غير الأخبار الهشة — بحجة أن هذه المواد من شأنها أن تصرف الناس عن التفكير فى المسائل الخطيرة . وبهذه الطريقة الأخيرة يطول أمد الاستعمار فى البلاد التى تعيش على مثل هذه الصحافة .

* * *

أما (صحافة المقال) فشىء غير ذلك ، إنها صحافة الرأى ، وصحافة الدرس أو البحث ، وصحافة النظر فى كل مشكلة من مشكلات الأفراد والجماعات . ومن ثم لا نرى حكومة أو مجتمعاً يجد فى نفسه غنى عن مثل هذه الصحافة الرشيدة . ولا يضير هذه الصحافة الرشيدة أن يكون قراؤها قليلين فى الأمة ؛ لأن الصفوة قليلون فى كل أمة ، إنهم يمثلون قمة الهرم ، أما بقية الهرم وجسمه وقاعدته فإنها تمثل بقية الشعب بطبقاته المتعددة .

الإمبراطور الرواقي

بقلم الأستاذ إسماعيل مظهر


الإمبراطور الرواقي

(١)

ولد ماركوس أوريليوس أنطونينوس الإمبراطور الروماني الرواقي المذهب ، في ٢٠ من أبريل سنة ١٢١ م ؛ وتوفي في « بنّونيا » ، بين نهر الدانوب وجبال الألب في ١٧ من مارس سنة ١٨٠ م . تولى حكم الإمبراطورية في سنة ١٦١ حتى وفاته ، وكان يمتُّ بحبل القرابة إلى الإمبراطور « أنطونينوس پايوس » فتبنّاه في سنة ١٣٨ ميلادية ، واعتلى من بعده عرش الإمبراطورية العظمى .

كان الإمبراطور « أنطونينوس پايوس » رجلا محظوظاً . فقد تقدمه اثنان من أعظم أباطرة الرومان ، هما : الإمبراطور «ترايانوس» والإمبراطور « هادريان » . وفي عهديهما ازدهرت الإمبراطورية وزكت ثمراتها وأينعت زهراتها . واستمر الازدهار في عصر «پايوس» . فقد كان رجلا متواضعاً حكيماً حليماً حسن التقدير . وجاء من بعده الإمبراطور الرواقي العظيم « ماركوس أوريليوس » فتبنّاه ، فاستقامت له الأمور ، وصلح أمر الحكومة . وتجلت حكمته في إدارة الشئون السياسية والإدارية لتلك الإمبراطورية المترامية الأطراف ؛ فلا عجب إذن أن يصف المؤرخون ذلك العصر — من بداءة حكم « ترايانوس » إلى نهاية حكم « ماركوس أوريليوس » — بعصر الإمبراطورية الرومانية الذهبي .

غير أن طبيعة الحالات التي قامت في ذلك العصر ، وهي حالات يمكن أن تعتبر الطابع السائد في العصور القديمة ، لم تخلُ من أحداث قامت فيها الحروب والعصيانات والثورات التي عالجها « ماركوس » بكل حكمة ، واضعاً السيف في موضعه ، والحلم في موضعه ، والتوسط بين السيف والحلم في كثير من الأحيان . ولقد دلت معالجته للأمور على أن الحكمة أقوى من السيف ، وأن السيف أدعى للسيف ؛ كما أن الحكمة أدعى للحكمة ، وأن دفع الشرِّ بالشر شرٌّ جديد .

في عصره هبَّت عواصف التعصب بين النصارى: أهل الدين الجديد الذي أخذ يغزو أطراف الإمبراطورية

الرومانية ، والوثنيين : أصحاب الدين القديم . هذا إلى جانب الكراهية الموروثة التى كمنت فى قلوب اليهود ، لا للنصارى وحدهم ، ولكن للوثنيين أيضاً . وإذن فقد ظهر لليهود عدوٌ جديد فى قلب الإمبراطورية ، فإن كانوا قد صبروا على أحقادهم تلقاء أهل الوثنية من الرومان ابتغاء الحماية والفوز بالبقاء ، فلم يكن عند النصارى من مأرب يطلبه اليهود ، أو وجه من المصلحة يبتغونه ، فناصبوهم العداء جهرة ، وظل النصارى تطحنهم الرحى بشقّيها ؛ شقٌ وثنى ، وشقٌ يهودى .

° ° °

جميع هذه الأشياء لا يعرفها التاريخ تفصيلا لقلة ما وصل إلينا من أخبارها . وما وصل إلينا منها مدخول بالشك فى كثير من أطرافه .

ومما هو ظاهر فى مراحل التاريخ أن فترات الصراع العقيدى ، كذلك الصراع الذى تشهده فى قيام النصرانيــة فى بيئة أكثريّتها وثنية ، وأقليّتها يهودية ، تتمخض دائماً عن نقص كبير فى رواية الأحــداث التاريخية الثابتة والحقائق الجامدة التى لا يدخلها خيال ولا تشوبها أسطورة . بل إن الأمر قد يتخطى ذلك إلى تعليل أحداث طبيعية تعليلا أسطوريًّا ابتغاء نصرة الدعوة لإحدى الفرق .

من ذلك ما وقع فى سنة ١٧٤ ميلادية فى حرب بين الرومان وقبائل «الكواديّة» . فقد امتنع الماء عن الجيش الرومانى واشتدت به الحال ، وتراءت له مخايل الهزيمة الساحقة . ولكن ما لبث الحال أن تحوّل فجأة ، فقد انهمل غيث شديد مصحوب برعود وبروق . ولكن الماء نزل على الرومان ، وتحولت البروق والصواعق والبرد إلى أعدائهم ، فهزموا ؛ وانتصر الرومان انتصاراً تامًّا .

ليس فى ذلك من شىء غير طبيعى . فالمطر والرعد والبرد والصواعق ظواهر طبيعية قد تتصاحب فى الحدوث وقد يتفق أن تصيب الصواعق ناحية ، ويصيب المطر أخرى . واتفق أن أصابت الصواعق أعداء الرومان ، وأصابهم المطر ، فأخرجهم من شدّتهم ، ونزل الخوف فى قلوب أعدائهم ، فتحوّلت هزيمة الرومان انتصاراً ، وتحوّل انتصار أعدائهم هزيمة .

ولقد تواترت رواية هــذه الحادثة فى جميع التواريخ التى أرّخت لهذه الحقبة . وإذن فالحادث صحيح بالتواتر . وما من شىء يوجب الشك فيه ، لأنه طبيعيٌ وقد يقع فى أى وقت وفى أى مكان .

ولكن العقول والمشاعر المتحفزة إلى استغلال كل حادث طبيعى أو أسطورىٍّ منتحل لنصرة حزب من الأحزاب ، قد حوّلت هذا الحادث عن مجراه الطبيعى . فقال الوثنيون إن ذلك حصل ببركة آلهتهم ، وقال النصارى إن ذلك إنما وقع ببركة الفيلق النصرانى الذى كان مع جيش الإمبراطور . وبذلك انصرفت العقول عن تدوين التاريخ الصحيح ، وتحوّل إلى التفسير والتأويل بما لم ينزل به من سلطان .

وكثيراً ما حصل مثل ذلك فى مراحل التاريخ ، تضيع الحقائق وتبقى الأوهام ؛ وكثيراً ما وجّهت الأوهام سير التاريخ . ألم يكن من أثرها أن شيدت الأهرام لتكون مقابر ، ورفعت معابد الكلدان ومصر لتكون معابد للأصنام والأوثان ؟

مهما يكن من أمر ذلك كله ، فإن هذه الحادثة تدلنا على أن حدّة العداء بين النصارى والوثنيين أخذت تقلُّ وتهدأ ثورتها فى عصر « ماركوس » ، وأن ضراوة اليهود إزاء النصارى مضت تتناقص ، لا تعففاً ، ولكن خضوعاً للظروف التى جعلت الإمبراطور الرومانى يؤلف فيلقاً نصرانيًّا فى جيشه يدفع به شرَّ الأعداء .

هذه لمحة تظهرنا على طرف من الحالات التى قامت فى عصر هذا الإمبراطور الرواقى العظيم ، الذى

انعكست مراء من فلسفته الإنسانية على كثير من حالات عصره ، وصبغت حكمه بصبغة من الحكمة نستخلصها من تأملاته التى كتبها باليونانية فى حياته القصيرة التى حفلت بجهد عقلى بقى مع الزمن .

* * *

تأملات الإمبراطور الرواقى تقع فى إثنتى عشرة مقالة ، لا يؤدى تتابعها إلى مذهب فلسفى مفصل ، كما أنك لا تقع بين التأملات على تواصل فى الفكرة الفلسفية أو الأخلاقية ، بل قد يتفق أن ينتقل بك كاتبها من حقل إلى حقل ، ومن ميدان إلى ميدان . فمن مشكلة أخلاقية ، إلى رأى فلسفى فى السلوك ، ومن ثمّة إلى مسألة خلافية تحتاج إلى كثير من الاستغراق فى التحليل المنطقى .

وفى هذه الغمرة من التأمل والتفكير والتحليل المنطقى ، يجرُك « ماركوس » إلى عبارات تقف أمامها فى حيرة من أمرك ، بعضها تستطيع أن تستخلص منه ظنًّا وحدساً ، أشياء يرضى بها تفكيرك وقوة إدراكك ، ثم لا تلبث أن ينضح لك أن ذلك الذى أرضاك قد يكون على غير ما قام فى فكر كاتبه . وفى كثير من الأحيان تنساب عباراته كالمـــاء الصافى يحمله غدير محصور الجوانب لا عوج به ، فيتابعه عقلك وفكرك وتسمو معه عواطفك ومعانيك .

وفى زحمة هذه الأشياء جميعاً يربكك بعبارة قلما تدرك لها معنى أو تفقه منها قصداً ، فينسيك ذلك جميع ما شبَّ فى ذهنك وعواطفك من أفكار ومشاعر وتأملات .

قد يكون ذلك راجعاً إلى سوء النقل أو تصحيف فى الأصل أو هواجس باطنية كانت تستولى عليه فيسبح فكره فى عوالم تقصر اللغة عن أن تنقل معانيها ومعالمها ببيان كاف .

على أن ذلك كله لا ينتقص شيئاً من قيمة هذه التأملات التى فاض بها عقل من أنور العقول التى نزعت إلى الرواقية منذ عصر « زينون » واضع المذهب ، إلى عصرنا هذا . وهى إن لم تظهرك على مذهب فلسفى مفصل كما قدمنا ، ونعنى بذلك مذهباً يدور من حول فكرة أساسية كما نقول مذهب « كنت » أو مذهب « هيجل » أو مذهب « ديكرت » ، فإنها تنطوى على فلسفة إنسانية مثالية مدارها الإنسان والطبيعة . لا الإنسان بوصفه فرداً لا غير ، بل بوصفه فرداً فى مجتمع إنسانى أيضاً .

هذا على ألا يعمد الإنســـان إلى الخروج على « الطبيعة » فى كلتا الحالتين . فالفرد والمجتمع يجب أن يسايرا الطبيعة وأن يتصلا بها ويطيعاها ويخضعا لأوامرها ونواهيها ، حتى تتمّ بذلك أسباب السعادة للفرد والمجتمع .

* * *

لا شك فى أننا نؤمل فى غير مأمل إذا حاولنا أن نلمّ فى هذا البحث بكل نواحى فلسفة « ماركوس » الرواقية . فإن ذلك يحتاج إلى بحث ومقابلة وجمع بين أطراف تأملاته وتبويب كل ناحية منها بما يتصل بها من نواحى فكره أو فكراته التى عرضت فيها ، ثم وزن ذلك كله بميزان صحيح من النقد قائم على فهم كامل لما يستخلص من ذلك جميعاً . وإنما غاية ما نرمى إليه هنا هو أن نعرض لبعض النواحى التى اتجهت فيها تأملاته ، وكانت أوصل من غيرها بلباب فلسفته ، لعلنا بذلك نختصر الطريق إلى تبيان شيء من نزعاته الفكرية الفلسفية .

ولقد حاول بعض النقاد الذين عكفوا على دراسة هذه التأملات ، وهى الأثر الأدبى الوحيد الذى خلفه ، ومنهم « جورج لونج » ومسز « كارتر » و « شفابجهوزر » ، أن يستنبطوا مذهباً فلسفيًّا منها . عكفوا فى ذلك على دراسات طويلة ، غير أنهم لم

يفوزوا من ذلك إلا بفلسفة عامة فى الأخلاق والسلوك ، لا يصح أن يقال إنها مذهب بيِّن القَسمات كمذهب أرسطو فى الفضيلة ، أو مذهب أرسطبّس فى اللذة والألم ، أو مذهب أبيقور ، أو مذهب النفعية الحديث . لم يفوزوا من ذلك بشىء ، وإنما هم استطاعوا أن يولدوا من تأملاته فلسفة ، ذهب كلٌّ منهم تلقاءها مذهباً ، وانتحى منحى ، قَبِله بعض النقاد ، ورفضه غيرهم .

وجميع ذلك يدل دلالة كبيرة على أن هذه التأملات لم يكن المقصود منها أن تكون مذهباً ، وربما لم يكن المقصود منها أن تكون فلسفة عامة ، وإنما كان المقصود بها فلسفة خاصة يصح أن تكون مثالا يحتذى وأن تكون منهاجاً للسلوك .

وعندى أن هذه التأملات كانت وليدة المشاهدة . وأعنى بذلك أنها أحداث ترجمت فكرات وتأملات تستخلص منها . فإذا أمكن أن نستخرج منها فلسفة ، فهى فلسفة للسلوك وضبط تصرفات الفرد والجماعة . تصرفات الفرد من ناحية الفكر والعمل ، وتصرفات الجمعية من حيث هى نظام يرمى إلى سعادة الأفراد ، التى هى الغاية من كل نظام اجتماعى ، على أن يكون أساس ذلك كله ألاّ نعاند الطبيعة بل نعيش فى حضنها ونطيع قواعدها وأحكامها ، نأتمر بأوامرها وننتهى عن نواهيها ، وألا نخشاها ولا ننفر منها لأننا جزء منها ، وثمرة من ثمارها .

* * *

للفلسفة الرواقية أو للمذهب الرواقى مرحلتان : مرحلة متقدمة ، ومرحلة متأخرة .

أما الأولى فبدأت بتعاليم « زينون » مؤسس المدرسة الرواقية فى أثينا . ولد حوالى ٣٦٠ (وتوفى فى سنة ٢٧٠ ق . م) بمدينة « قيطيوم » بجزيرة قبرص . ويقال إنه هبط أثينا وأسس بها مدرسة اتخذ لها مقرّاً فى « رواق » ذى أعمدة Stoa فسُمِّى وأتباعه « الرواقيون » نسبة إلى هذا .

وأما المرحلة المتأخرة فكان مقرُّها إيطاليا ، وأكبر رجالها اثنان : الأول « أبقطاط » وهو يونانى من أهل « إفروغية » وفد إلى رومة لسبب غير معروف . ولكن المعروف تحقيقاً أنه كان عبداً لرجل رومانى اسمه « أبيفروداتس » من عبيد « نيرون » الإمبراطور الرومانى المعروف ، ترك روما إلى « نيقوبولس » فى إقليم « إفيروس » عند ما نفى الإمبراطور « دومتيانوس » الفلاسفة من عاصمة الإمبراطورية الرومانية . أما الثانى فالإمبراطور الرواقى « ماركوس أوريليوس أنطونينوس » .

ولم يترك « أبقطاط » كتاباً ولا مقالة . وكل ما وصلنا عنه مذكرات كتبها تلميذه « آريان » تحت عنوان محاورات « أبقطاط » . أما « ماركوس » فقد وصلنا عنه هذه التأملات التى نحن بصددها . كتبها باليونانية لأنها كانت لغة الأدب والفلسفة والعلم فى عصره ، وكان الإلمام بها أساساً للثقافة والتثقيف ، وانحدرت إلينا كاملة ، فترجمت إلى أكثر اللغات الحية ، ما عدا اللغة العربية . والذى أريد أن أصل إليه من كل هذا أن الرواقية فى مرحلتها الأولى كانت مذهباً ، ثم أصبحت فى مرحلتها الثانية فلسفة تأملية . أما السبب فيما أذهب إليه فواضح ، غير أن إثباته يحتاج إلى كثير من الإطناب فى القول ، شرحاً ومقابلة ونقداً ، وليس هذا المقام متسعاً لكل ذلك .

* * *

الفارق بين ما وصلنا عن « أبقطاط » وما وصلنا عن « ماركوس » أن محاورات الأول كتاب متصل الحلقات . فتتابع الموضوعات موجه إلى سامعيه وقارئيه ، فى عبارات بسيطة مفهومة واضحة الأغراض . أما التأملات فقد كتبها « ماركوس » لنفسه لا لغيره ،

فجاءت عبارات قصيرة مقتضبة ، كثير منها غير واضح المعنى .

لهذا وجب علينا أن نعرف أساس المذهب وعلى أى الأسس يقوم ، إذا ما أردنا أن نكون أكثر إلماماً بما نقرأ من « تأملات » ماركوس . فأول ما يجب أن نعرف هو أن الرواقيين قسموا الفلسفة ثلاثة أقسام ، هى : الفلسفة الطبيعية ، والفلسفة الأخلاقية ، والفلسفة المنطقية .

ويقـول « ديوجينيس لايرتيوس » إن هذا التقسيم من وضع « زينون » مؤسس المذهب ، وعقّب عليه « خروسيبوس » . غير أنهما جعلا لهذه الأقسـام ترتيباً بحسب أهميتها ، فبدءوا بالمنطق ثم الطبيعة ثم الأخلاق . إلا أن كل ملمّ بتاريخ المذاهب الفلسفية عند اليونان ، قد يعرف أن هذا التقسيم سابق على عصر زينون وأتباعه . فمن المعروف أن أفلاطون قد أقرّ هذا التقسيم قبل أن يكون زينون .

واجتهد بعد ذلك الرواقيون فى تبويب قواعد فلسفتهم ، ومنهم « إكليانثس » الذى بوّب هذه الأقسام تبويباً جديداً فجعلها ستة أبواب ، ثلاثة رئيسية لها توابع : الجدل والبلاغة ويجمعهما المنطق ؛ ثم الأخلاق والسياسة ؛ ثم الطبيعة واللاهوت .

وظاهر جداً أن هذا التقسيم لم يقصد به أن يكون برنامجاً شاملا لدراسة المذهب ، وإنما كان سبيلا عملياً يتّبعه من أراد أن يتدرج فى دراسته . أما إذا أردنا أن ندخل من هذا إلى شرح تعاليم المذهب الرواقى الباكرة وإظهار علاقتها بمراحله المتأخرة ، فذلك يحتاج إلى مجلد ضخم . وغرضنا من هذا المقال مقصور على الإلمام بشىء من آراء الإمبراطور الرواقى نستخلصها من تأملاته .

* * *

فى غمرة من الحرب والوباء والمؤامرات والفساد الشامل الذى أخذ الإمبراطورية من أطرافها ، ومسئولية الحكم والإدارة للعالم المعمور فى ذلك العصر ، كان « ماركوس » يستطيع مع ذلك أن يخلو بنفسه ساعات من الليل أو ساعات من النهار ، فينسى جميع هذه الغمرات منصرفاً إلى تأملاته الفلسفية . وأن قلة من الرجال فى مساق التاريخ كله هم الذين استطاعوا ، إذا ما حلّت بهم ساعات اليأس وفترات الكد ولحظات التخاذل ، أن ينهضوا مرة ثانية راجعين إلى أنفسهم ، نازلين على حكم مبادئهم التى هدّتهم فى الحياة واسترشدوا بها فى ظلمات الأحداث كما فعل ذلك الإمبراطور العظيم . فكثيراً ما كان يقول : إن الحياة غلالة كأنها الدخان أو البخار ، وأن الدنيا مليئة بالحساد والأشرار ، وأن من الخير للإنسان أن يخرج منها ويخلفها بشرورها وأحقادها وأطماعها . بل كثيراً ما ساورته الشكوك حتى فى أخص الأشياء التى كان يؤمن بها ويركن إليها ويعتمد عليها .

لا تقع على هذه المعانى كثيراً فى تأملات « ماركوس » . ولكنها فى الواقع شواهد على تلك الصراعات التى تعتلج فى صدور أنبل أبناء آدم فى بعض الأحيان ، وبالرغم منها يستطيعون أن يصمدوا لأحداث الحياة . وقلما تقع فى تأملات هذا الإنسان الفريد على ما يشير إلى حاجته إلى السّلوى وإلى الدعة فى الحياة ، بل إلى الاستعداد لتلقّى الموت ، ذلك الأجل المحتوم .

غير أنه لا يلبث على ذلك غير قليـل حتى تضىء نفسه مرة ثانية بمبادئه الأولية القائمة على أن الكون قد وجد على أكمل نظام ، وأنه قام على أساس العقل والحكمة ، وأن كل فرد من أفراد الناس إنما هو جزء منه ، وأن الواجب عليه أن يعيش معه فى وئام وألفة ، وأن كل ما تأتى به الآلهة حقّ وخير ، وأن أفراد النوع البشرى أخوة وأخوات ، وأنه واجب عليه أن يحبهم ولا يضيق بهم ، وأن يعمل جهد

مايستطيع على أن يرفع من مستواهم ، حتى أولئك الذين يحاولون أن ينزلوا به شراً أو ضراً .

أى ضوء يجب على المرء أن يستهدى به فى الحياة ؟ الفلسفة !. وأية فلسفة ؟

هى التى يستطيع بها الإنسان أن يحتفظ بالقديس حياً فى روحه ، وأن تحرره من الميل إلى العنف ، وأن يتغلب على الآلام وعلى اللذات معاً ويقهرها جميعاً ، وألا يأتى من عمل عفواً ، بل لا بد لكل عمل يأتيه من قصد يرمى إليه ، وغرض يطلبه ، وأن يقوم عمود حياته على قدرته النفسية ، بغير أن يحتاج إلى سند من أحد ، فإن أضعف الرجال من احتاج إلى الرجال ، وأقواهم وأقدرهم من لا يعول فى الدنيا على رجل . كما أن واجب الإنسان بوصفه إنساناً لا بهيمة ، أن يتقبل ما يصيبه ويصبر على ما قدر له . وفى النهاية ينبغى على ذى الحكمة أن ينتظر الموت هادئ النفس والعقل ، معتقداً أنه ليس أكثر من تحليل للعناصر التى يتألف منها الكائن الحى .

ولما كانت هذه العناصر لا تضار بأن يتحول بعضها إلى بعض ، أو بأن تنحل إلى أولياتها ، فلأى سبب إذن يخاف الإنسان أن تنحل عناصره أو أن ترجع إلى أصولها ؟

إن هذا إنما يقع وفقاً لنظام الطبيعة ، وما هو بالطبيعة لا يمكن أن يداخله الشر .

* * *

الفوزيقى[1] عند « ماركوس » هى العلم بفطرة الكون ، وما يحكمه من قوانين ، وعلاقة الإنسان بجميع ذلك . الكون عنده هو « الجوهر الشامل » ، مضافاً إليه « الفعل » أو « الكلمة » Logos التى بها ينتظم الكون وتسير قوانينه . على أنه قد يعدل عن هذه التسمية ، فيصفه بأنه « الطبيعة الشاملة » أو « طبيعة الكون » . يقول إن الكون هو « الواحد والكل » . هو ذلك الشىء الذى نسميه « الناموس » أو « النظام » . غير أنه لا يكتفى فى بعض تأملاته بهذه الألفاظ الكلية ، فيعمد إلى التفريق بين الأشياء المادية والسبب أو الأصل أو العقل .

وقد يتفق هذا مع مذهب « زينون » واضع المذهب الرواقى ، إذ يقول بأن هنالك مبدأين : أحدهما فاعل والآخر منفعل . أما المنفعل ، فالمادة غير ذات الصورة . والفاعل هو العقل الذى هو كائن فيها (الله) وهو أبدى يتجلى بأعماله فى المادة ومنها يصور أو يولد جميع الأشياء . فهو بذلك يقول بأن العقل أو « الكلمة » التى تسيطر على كل الجواهر المادية . وعلى مر العصور والدهور ، وفى أزمان معينة بمقتضى دورات محددة ، فتدبر الكون . هى الله الأزلى الأبدى . وكذلك المادة . والله هو الذى يضفى الصورة على المادة ، ولكنه لم يخلقها من العدم .

إن فى هذا رجوعاً إلى مذهب « انكساغوراس » الفيلسوف السوفسطائى : إذ يقضى بأن الله والمادة موجودان منفصلان ، غير أن الله يسيطر على المادة ويحكمها .

إلا أن أكثر الرواقيين لم يعنتوا أنفسهم بالبحث فى ذلك المشكل المعقد ، مشكل أصل المادة وطبيعتها .

وقد نستدل من بعض تأملات « ماركوس » أنه يذهب إلى أن المادة خلقت على الصورة التى نشهدها الآن . غير أن كلامه فى هذا غامض بل شديد الغموض ، بحيث لا تستطيع أن تدرك مما كتب فكرة محددة القسمات تلقاء ذلك .

تتألف المادة من أجزاء عنصرية ، ومنها تخرج جميع الصور المادية . أما طبيعة الكون على حد تعبيره فليست أميل إلى شىء منها إلى تغيير الأشياء الكائنة ،

(1) Physics

لتخرج أشياء مشابهة لها . ذلك بأن كل ما هو كائن ، إنما هو بزرة يفرّخ منها ما سوف يكون .

وهنا يهيب بك « ماركوس » ألاّ تقصر فكرك على البذرة التي تلقى في الأرض أو التي تلقح بها الأرحام . فإنك إذا فكرت في ذلك دون غيره انحدرت إلى السوقية . ففي الكون من ضروب البذر ما تعجز عن إدراكه أحلامنا . وإذن يكون كل ما في العالم في حالة تحول بطيء وتغير . فبعض الأشياء تنحلّ إلى عناصر أولية ، وأخرى تأتلف من عناصر أخرى لتحلّ محلها . ومن هنا يتجدد شباب الكون ، ويحتفظ دائماً بصورة الكمال .

° ° °

يذهب « ماركوس » مذهباً يعارض به مبدأ « أبيقور » في الذرات . ومن أجل ذلك قال بجوهر جديد سماه « الجوهر التوليديّ » أو « الجواهر التوليدية » . ولعله يقصد بذلك المبدأ التأصيلي في الطبيعة ، وهو الذى يضفي الصورة على المادة .

غير أن الظاهر ، بالرغم مما في عباراته التي تناول بها الكلام في هذا من غموض ، أنه لا يقصد بهذه الجواهر تلك الذرات المادية التي تتطاير سدى في الفراغ والتي قد تتجمع فتستحدث الصور بطريقة غير معروفة ، وإنما يقصد بذلك الجواهر الحية ، أي الأنفس أو الأرواح التي بعد أن تتحلل أبدانها وتعود إلى عناصرها الأولية ، تعود فتندمج في « الجواهر التوليدية » للكون .

ويقول الناقد « شولتز » : إن « ماركوس » إنما يقصد بهذه الجواهر أصولا عنصرية متباينة ، تقوم علاقاتها على الإرادة القدسية والتي لا يقوم أي من كائنات حية بغيرها » .

وقد يتفق أن يكون ذلك هو المعنى الذى رمى إليه « ماركوس » ، وبغيره يتعذر علينا أن ندرك ما قصد إليه .

كثيراً ما يرد في عبارات كتبها « ماركوس » كلمة « الطبيعة » ويقابلها في الأصل اليوناني لفظة « فوزيس » Φύσις وهى التي أخذنا منها كلمة « فوزيقى » الحديثة Physics أي العلم الطبيعي .

ومن أجل أن نفهم ما يعنى بهذه الكلمة في تأملاته ، وجب علينا أن نحدد معناها كما استعملها . إن المعنى الحقيقي البسيط لهذه الكلمة في اللغة اليونانية هو « الإيجاد » أي إيجاد ما نسميه « الأشياء » . وكذلك استعمل الرومان كلمة « ناتورا » Natura وهى التي أخذنا منها كلمة Nature واستعملوها بمعنى « الميلاد » . غير أن هذا المعنى الحقيقي الساذج لم يَفِ بالأغراض العلمية والفلسفية التي أراد أن يعبر عنها اليونان والرومان .

يقول « ماركوس » :

« سواء أكان الكون مؤلفاً من « ذرات » أم من « طبيعة » (Nature) فعليّ أولا أن أدرك أنني جزء من ذلك الكل الذى تسيطر عليه الطبيعة » .

من هذا نرى أن الطبيعة قد « جُسِّمت » أو « شُخِّصت » واعتبرت من القُوَى الناشطة الفعالة ، التي تؤثر في الأشياء مستقلة عن القوة الخالقة أو مستمدة منها .

ومن هذه الزاوية ينبغى أن نفهم أيضاً المعنى المستفاد من عبارة « قوانين الطبيعة » أو « سنن الطبيعة » إذا وردت في هذه التأملات ، وإلا فإنه يصبح من العسير علينا أن نفهم الكثير من العبارات التي استعمل فيها « ماركوس » هذه الكلمة . فإن لها في اعتباره معنى خاصاً ينزع إلى التجسيم والتشخيص ، لا إلى التجريد .

والواقع أن هذه الكلمة كانت أكثر الكلمات دوراناً على ألسنة الفلاسفة منذ أقدم العصور ، واختلفت معانيها اختلافاً كبيراً عند الكثير منهم عن معناها الحقيقي ، وتواترت المعاني على مجازاتها وفقاً للمذاهب

المختلفة ، وللمعنى الذى قصده منها صاحب المذهب أو شارحه ، حتى لقد تمرُّ بنا عبارات فى كثير من المؤلفات الفلسفية ، نقف عندها أمام هذه الكلمة ونحن نكاد لا ندرك ما قُصِد بها فى ذلك المذهب .

أما الكلام فى « سنن الطبيعة » أو « مبادئ الطبيعة» فعبارة تمرُّ بنا كثيراً فى أقوال بعض الفلاسفة والشراح مكتنفة بكثير من الغموض، حتى لقد يشقُّ علينا إدراك المقصود منهـــا . أما فى تأملات « ماركوس » فنحن أحوج ما نكون إلى فهمها على الصورة التى شرحناها ، حتى تستقيم لنا جملة كبيرة من تأملاته . ذلك بأنها حلقة من حلقات الفكر فى الآداب القديمة جديرة منا بالعناية .



الأدب الشعبي عند ابن خلدون

بقلم الدكتور عبد الحميد يونس

اشتهر المفكر العربي عبد الرحمن بن خلدون في الشرق والغرب على السواء ، بأنه صاحب مذهب في تفسير التاريخ ، يقيمه على تحقيق الأخبار ، وإخضاعها لقانون العلة والمعلول ، ويوازن بينها على أساس التشابه والتباين تمييزاً للمعقول من غير المعقول ، وقلّما يُذكر ابن خلدون بصفة أخرى غير هذه الصفة ، وغير أنه واضع علم الاجتماع الإنساني ، أو العمران البشري ، وهو يُسلك مع الفلاسفة ، ولا يُسلك مع الأدباء ، مع أن له شعراً تقليدياً نظمه في مناسبات مختلفة ، تأكيداً لعلاقات شتى ، وطلباً لمصالح معيّنة ، وله رسائل ومكاتبات بذل فيها ما كان يبذله أدباء القرن الثامن الهجرى من الأناقة فى صياغة العبارة ، والاحتفال بالبديع . . . ولكننا مع هذا كله ، نحاول فى هذا المقال ، أن نجلو نظرته إلى اللغة ، باعتبارها وسيلة التفنن الأدبي ، ورأيه فى البلاغة ، وما ينطوى عليه من موازين فى الحكم ، وطرائق فى المكابدة ، وحكمه على الأدب ، وملاحظته لفن القول فى إطار نظريته العامة فى العمران البشرى .



ابن خلدون
كما تخيله جبران خليل جبران

وليس من غرضنا أن نُمهد للموضوع بالحديث عن ابن خلدون الرجل ، محللين شخصيته الفذة ، وحسبنا أن نؤكد خصيصة بارزة فى سيرته وسلوكه وحكمه على الأحداث والظواهر . . . هذه الخصيصة يمكننا أن نلخصها بالاتجاه الواقعى ، وليس من شك فى أن الرجل كان ابن بيئته وعصره . ونحن نعلم أنه من أسرة أندلسية ، اشتغل أفرادٌ منها بالعلم والسياسة ، وأنها تُرجع نسبها إلى قبيلة «كِنْدَة» من عرب الجنوب ،

وأن هذه الحقيقة ، حفزت ابن خلدون إلى الطموح فى الإطار نفسه . . . إطار السياسة والعلم . ونحن نعلم كذلك أن العرب أكرهوا وقتذاك على الهبوط من فردوسهم فى الجنوب الغربى من أوروبا ، وأن شمال إفريقية كانت تتوزعه دويلات ينوش بعضها بعضاً ، ويكيد بعضها لبعض ، وأن مصر والشام كانتا فى قبضة المماليك ، يغير عليهما التتار . فاستطاع عبد الرحمن أن يحقق طموحه من خلال هذا الصراع ، الذى فرض عليه المغامرة ، والتنقل بموهبته وقدرته وعلمه فى أنحاء الوطن العربى الكبير ، يتقرب إلى دولة ، ثم ينصرف

عنها إلى دولة أخرى ، واضطرته هذه الظروف كلها ، إلى أن يبالغ فى الولاء لدولة أو قبيلة ، كما أرغمته على ما يشبه الاعتزال سنوات ، يفرغ فيها إلى نفسه من ناحية ، وإلى تسجيل ملاحظاته على المجتمعات والأحداث من ناحية أخرى . وكان فى هذا كله ، واقعياً مع نفسه ، يحتكم إلى العقل أكثر مما يحتكم إلى العاطفة ، ويفيد من الملاحظة الشخصية ، إفادته من مراجعة التراث القديم .

ولعل أهم ما يعنينا من مراحل سيرته ، أنه لاحظ عن كثب ، ومن داخل الكيان الاجتماعى نفسه ، التفاعل المستمر بين البداوة والحضارة ، ولم يقم حكمه على مجرد التباين بين هاتين المرحلتين ، وإنما أقامه على الملاحظة الشخصية المباشرة المستمرة .

وإذا كان قد أتيح له أن يتنقل بين مختلف العواصم والمدن فى الوطن العربى كله تقريباً ، فقد كان من عمله السياسى أحياناً أن يتصل بأمراء البدو ، وأن يستعين بهم على قضاء مآرب له ، أو لمن يخدمه من السلاطين ، بل رأيناه يخالطهم ويعاشرهم فترات غير قصار[1] ، وأفاد من هذه الفترات فى الكشف عن أهم حافز يدفع إلى الأحداث . ويكاد يحدد سياقها ، وهى « العصبية » التى تجعل لكل قبيلة وجدانها الخاص ، والتى تحدد جميع المواقف والعلاقات بين القبائل من ناحية ، وبين الدول الحاكمة ذوات الأصل القبلى من ناحية ثانية ، وبين أولئك وهؤلاء من ناحية ثالثة .

ولقد أفاد ابن خلدون من ملاحظاته الدقيقة فى التعرف إلى القبائل والجماعات على أساس لهجاتها . وأعانه ذلك على أن يستشف ما بين هذه اللهجات من وجوه التشابه والاختلاف ، ليستنتج من هذا كله التوزيع الجغرافى للأعراب على الوطن العربى بصفة عامة ، وعلى شمال إفريقية بصفة خاصة ، ويتبين الأصول القبلية التى نجمت منها الأسر الكبيرة ، والبيوتات المشهورة ، وبعض الدول الحاكمة .

● اللغة ملكة صناعية

ويذهب ابن خلدون إلى رأى فى اللغة ، وهى أهم خصيصة إنسانية ، يوافقه عليه بعض الباحثين فى أيامنا . ونحن نعرض لهذا الرأى لسببين : أولهما علاقة اللغة بالوجدان الجمعى ، قبلياً كان أو قومياً ؛ وثانيهما ، أن الحكم على الأدب لا يمكن أن ينفصل عن وسيلته الأساسية فى التعبير ، وهى اللغة .

قال ابن خلدون :

« . . . إن اللغات كلها ملكات شبيهة بالصفات ، إذ هى ملكات فى اللسان للعبارة عن المعانى وجودتها وقصورها ، بحسب تمام الملكة أو نقصانها ، وليس ذلك بالنظر إلى المفردات ، وإنما هو بالنظر إلى التراكيب ، فإذا حصلت الملكة التامة فى تركيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعانى المقصودة ، ومراعاة التأليف الذى يطبق الكلام على مقتضى الحال ، بلغ المتكلم حينئذ الغاية من إفادة مقصودة للسامع ، وهذا هو معنى البلاغة . والملكات لا تحصل إلا بتكرار الأفعال ، لأن الفعل يقع أولا ، وتعود منه للذات صفة ، ثم تتكرر فتكون حالا ؛ ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ، ثم يزيد التكرار ، فتكون ملكة ؛ أى صفة راسخة»(1) .

والمعنى المستفاد من هذا القول ، أن ابن خلدون لاحظ التفاعل اللغوى من الإطار الاجتماعى إلى الفرد ، ولاحظ أيضاً ، أن تعلم اللغة إنما يقوم على العبارة المركبة ، لا على اللفظ المنفصل غير المفيد ، أو الحرف الذى يشير إلى جرس واحد لا دلالة له فى ذاته على الإطلاق . وحل ابن خلدون بهذا الرأى مشكلة الأطفال ينشأون فى غير بيئاتهم الأولى ، ويكتسبون لغة غير لغة آبائهم ، وكان واقعياً فى نظرته إلى اللغة ، فاحتفل بالواقع اللغوى عند الأعراب والمتحضرين ،

---

(١) التعريف بابن خلدون — طبعة القاهرة ١٩٥١ ص١٠٢ ، وفى مواضع متفرقة أيضاً .

(١) ابن خلدون ، المقدمة — طبعة عبد الرحمن محمد ، القاهرة ص ٤٠٩ .

والدخلاء ، وفرّق بين اللهجة الفصيحة المشتركة ، وبين اللهجات الأخرى المنتشرة فى الحواضر والبوادى لعهده .

وكما أصّل نظريته فى العمران البشرى على العصبية أو الوجدان الجـمْعى ، فكذلك أقام نظريته اللغوية على القانون نفسه ، وهو التفرع عن أصل . . . وزاوج بين حقيقتين : أولاهما ، تبين مدى اكتساب الملكة اللغوية من حيث الاندماج أو القرب أو البعد عن الإطار الاجتماعى ، وثانيتهما ، مدى الأصالة فى اللغة من حيث القرب أو البعد من الأصل الأول الذى تشعبت عنه اللهجة ، وعلى هذا الأساس استطاع أن يفرّق بين لهجة الأصيل ولهجة الدخيل من ناحية ، وبين لهجة البدوى ، ولهجة الحضرى من ناحية أخرى .

وإذا كان ابن خلدون يفسر القول الشائع « . . إن اللغة للعرب بالطبع أى بالملكة الأولى التى أخذت عنهم ولم يأخذوها عن غيرهم » فإنه يرى أن اللغة بصفة عامة ، هى الجماعة تحكى أصالتهم أو هُجنتهم ، كما تحكى انعزالهم أو اتصالهم بغيرهم ؛ وهى تنتشر بانتشارهم ، وتستوعب ثقافتهم ، وتحمل فى ذاتها ما يحملون من حركة مستمرة نامية . وهكذا فرّق ابن خلدون ، فيما يتصل باللسان العربى ، بين لغة الأعراب فى البوادى ، ولغة المستقرّين فى الحواضر ؛ وكان تفريقه واقعياً — كما قلنا — يعتمد على الملاحظة والمعاشرة ، لا على النقل والقياس المنطقى .

ويرى ابن خلدون ، تطبيقاً لهذا النظر ، أن لغة العرب لعهده قائمة برأسها ، مستقلة عن لغة مُضَر ، أى عرب الشمال ؛ ولغة حِـمْيَر ، أى عرب الجنوب . ويراها أقرب إلى اللسان المُضرى ، وإن كانت قد استغنت عن حركات الإعراب ، « ذلك أنا نجدها فى بيان المقاصد والوفاء بالدلالة على سنن اللسان المضرى ، ولم يفقد منها إلا دلالة الحركات على تعيين الفاعل من المفعول ، فاعتاضوا منها بالتقديم والتأخير ، وبقرائن تدل على خصوصيات المقاصد ؛ إلا أن البلاغة والبيان فى اللسان المضرى أكثر وأعرف . . »(١) .

ويستكمل مذهبه اللغوىّ بأن للأمصار لغات — أى لهجات — تختلف فيما بينها بمقدار اختلاطها بالأجناس الأخرى غير العربية ، وهذه اللهجات بدورها مستقلة برأسها ، ومستغنية هى الأخرى عن الإعراب ، ولكنها أبعد عن الأصل العربى المُضَرىّ أو الحِـمْيرى ، بل هى أبعد من حيث الأصالة عن لهجات البدو المحتفظين بمشخّصاتهم ، الضاربين فى الصحراء . . . ويستخلص ابن خلدون من هذا النظر الواقعى رأياً آخر يفصل فيه بين البلاغة من ناحية ، وبين قواعد الإعراب التقليدية من ناحية أخرى .

● البلاغة حظ مشترك

وكان ابن خلدون منطقياً مع نظره الواقعى ومزاجه العملى ، فأدرك أن الاستعداد للتعبير الأدبى ، إنما يذكى بالاتصال المستمر بروائع الأدب وشواهده ، ثم بالمكابدة المتصلة للإنشاء . ولقد كان بارعاً غاية البراعة عند ما فرق بين المتخصصين فى النحو ، وبين البلغاء . فالأولون يعرفون القواعد ، ويوردون الشواهد على أساس نظرى فحسب ، أما الآخرون فيكتسبون الملكة بالاتصال والمكابدة . وهو يقول إن النحاة «كمن يعرف صناعة من الصناعات علما ، ولايحكمها عملا » . أما المبرّزون فى التعبير فهم الذين يكثرون الحفظ من كلام العرب حتى يرتسم فى خيالهم الذى نسجوا عليه تراكيبهم .

وإنصافاً للرجل نقول : إنه بهذه النظرية اللغوية ، كان يضع الأساس الصحيح لتعليم الفصيح ، ويبين مدى القرب والبعد من ناحيتى الفطرة والاستعداد من هذا الأصل الفصيح .

ونظر ابن خلدون إلى البلاغة فوجدها حظاً مشتركاً بين أصحاب القرائح المعبرة فى جميع البيئات

(١) المقدمة ص ٤٠٩ .

المتعلمة وغير المتعلمة ، الآخذة باللهجة الفصحى ، والآخذة بلهجات البدو أو العوام . وهو يقترب فى هذا الرأى من بعض علماء النفس المحدثين الذين يذهبون إلى أن العبقرية إنما يخصصها الإطار الثقافى ، فهو الذى يحولها إلى ضرب معين من الفن أو العمل ؛ وهكذا تنجم العبقرية الأدبية عند البدو والعوام ، كما تنجم بين المتعلمين المتوسلين باللهجة الفصحى ، وهو يقول :

« .. الإعراب لا مدخل له فى البلاغة ، إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ، ولمقتضى الحال من الوجود فيه ، سواء كان الرفع دالا على الفاعل ، والنصب دالا على المفعول ، أو بالعكس ؛ وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو لغتهم هذه [أى لغة البدو والعوام] فالدلالة بحسب ما يصطلح إليه أهل الملكة ، فإذا عرف اصطلاح فى ملكة واشتهر ، صحت الدلالة ، وإذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال ، صحت البلاغة ؛ ولا عبرة بقوانين النحاة من ذلك .. »(١) .

وهكذا نجد ابن خلدون يتوسع فى التراث الأدبى ويضم إليه ما يصدر عن القرائح المعبرة عند الأعراب والعوام . وهو بذلك يخالف النظر التقليدى إلى الأدب الرسمى ، ولكنه فى الوقت نفسه يجعل الأدب درجات على أساس الفصاحة العربية ، أو بتعبير آخر ، على أساس الأصالة فى العروبة ، ويقيم تمييزه أيضاً على مقدار الاندماج أو القرب أو البعد من اللسان المضرى الفصيح ، ولا يخفى إعجابه بما يصدر عن اللهجات من أدب ، فالفصيح هو النموذج والمثال ، وهو الأصيل . والبدوى يأتى فى الترتيب بعده ، وأدب العوام فى الأمصار أقل رتبة من الثانى ؛ وهكذا . وإذا كان قد فرق فى الأخلاق بين البدو والحضر ، وجعل الأولين أقوى شكيمة ، وأدخل فى الفضيلة ، فإنه يؤثر شعرهم وقصصهم ، ويتحدث عنهم فى تاريخه ، كما يورد شواهد من ملاحمهم فى مقدمته .

وشبيه بهذا القول ما ذهب إليه ابن الأثير صاحب « المثل السائر » ، وهو من أئمة البلاغيين المتخصصين ؛ فقد رأى الفصل بين البلاغة وقواعد الإعراب المعروفة ، إذ قال :

« الجهل بالنحو لا يقدح فى فصاحة ولا بلاغة ؛ والدليل على ذلك أن الشاعر لم ينظم شعره ، وغرضه منه رفع الفاعل ، ونصب المفعول ، أو ما جرى مجراهما ، وإنما غرضه إيراد المعنى الحسن فى اللفظ الحسن ، المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة ؛ ولهذا لم يكن اللحن قادحاً فى حسن الكلام ، لأنه إذا قيل : جاء زيد راكب ، إن لم يكن حسنا إلا بأن يقال : جاء راكباً بالنصب لكان النحو شرطاً فى حسن الكلام ، وليس كذلك ؛ فتبين بهذا أنه ليس الغرض من نظم الشعر إقامة إعراب كلماته ، وإنما الغرض أمر وراء ذلك ؛ وهكذا يجرى الحكم فى الخطب والرسائل ، من الكلام المنثور »(١) .

ويخطئ من يظن أن ابن خلدون أو ابن الأثير كانا يجيزان اللحن فى الكلام العربى الفصيح ، أو أنهما كانا يفضلان الأدب الملحون على الأدب الفصيح ، ولكنهما فى الواقع أرادا أن يضعا خطاً فاصلا بين وظيفة النحو بقواعده التقليدية ، ووظيفة البلاغة التى تحتكم إلى الذوق فحسب . ولقد رأى كل منهما أن التراث الأدبى العربى أوسع مدى من تراث الفصيح وحده ، وأنه ينتظم إلى ذلك كلاماً حسناً يصدر عن بيئات الأعراب والعوام ، ويخضع لقواعد لسانهم فى الكلام ، وضوابط لهجاتهم فى التفنن ، ويحتكم فيه إلى ذوق كل بيئة على حدة . والتقت أنظار ابن خلدون اللغوية والبلاغية والأدبية فى الاستعداد الفطرى ، والملكة المكتسبة بالتكرار المتواصل عن طريق الإطار الاجتماعى والثقافى الخاص ، وحلت بذلك مشكلة الأعاجم الذين عاشوا فى الوطن العربى ، وتحدثوا بلهجات العرب ، وأتيح لهم أن يستمدوا ثقافتهم من التراث العربى الأصيل ، فنبغ منهم من نبغ فى الشعر والكتابة ، وعلوم اللغة والبيان . وحلت بذلك أيضاً مشكلة تلك الآثار الأدبية المرددة على ألسنة الأعراب فى البادية ، والعوام فى الأمصار ، يتناقلونها بالرواية

(١) المقدمة ص ٤٢٩

(١) ابن الأثير — المثل السائر ، طبعة القاهرة عام ١٣١٢ هـ ص ٨ وما بعدها .

الشفوية ، وبحفظها كل جيل للجيل الذى يأتى بعده .

وموقف ابن خلدون فى هذا الباب ، كموقف الدارسين اليوم ، فهم لا يستطيعون أن يزعموا أنهم يغلبون اللهجات المحلية أو الطبقية على اللهجة الفصحى المشتركة بين جميع الأقاليم ، وجميع الأجيال فى الوطن العربى الكبير . وكل ما يزعمونه أنه قد صدر عن تلك اللهجات أدب استجاده أصحابه ، وقام بوظائفه الحيوية فى التعبير عن الوجدان الجمعى ، والترفيه عن الفرد ، والاحتفاظ بالتراث .

وليس من شك فى أن التطور اللغوى من ناحية الواقع ، يختلف عما حدث لأوروبا فى فترة القوميات ، لأن اللغات الأوروبية كانت تختلف فى كثير من الأحيان اختلاف نوع لا اختلاف درجة . أما اللهجات العربية ، فالاختلاف بينها لا يعدو أن يكون اختلافاً فى المخارج وبعض الألفاظ والدلالات .

وإذا كان ابن خلدون قد عاش فى القرن الرابع عشر الميلادى ، أى بعد عصر النهضة الأوروبية وإبان فورة القوميات ، فإن عصر ملوك الطوائف ، وتنازع الأمراء فى العالم العربى ، لم يغير شيئاً من الواقع اللغوى . ولذلك رأينا ابن خلدون نفسه يجعل لغة مضر هى المثال ، ويحكم على سائر اللغات من حيث الرقى أو السلامة بالقياس إليها .

● الأدب عند ابن خلدون

ونحن فى هذا العصر ننظر إلى الأدب نظرة جمالية خالصة ، ونسلكه مع الفنون الجميلة الأخرى ، يخضع لنواميسها فى الحافز والوظيفة والتطور ، ولا يختلف عنها إلا فى الوسيلة التى يصطنعها ، وهى اللغة التى تصدر عن اللسان . ومع ذلك فقد كان ابن خلدون ابن عصره ، لم يستطع أن يستشف هذه الحقيقة التى تجعل الأدب كغيره من الفنون الجميلة وسيلة إلى تحقيق إحدى القيم الإنسانية العليا ، وهى الجمال المتميز عن القيمتين الأخريين ، وهما الحق والخير . ولذلك رأيناه من ناحيته يتعاطى الأدب ، بيد أنه لم يتخصص فيه .

نعم إن عصره لم يكن يعرف التخصص كما نعرفه نحن اليوم ، ولكنه لم يجعل الأدب فى مكان الصدارة من نشاطه كالسياسة والعلم . وهذه النصوص التى نجدها تقترب من الأدب فى كتبه وفى رسائله ، لا تدل إلا على أخذه بالجانب العملى الذى يقوم على مجرد الإجادة فى الكتابة والترسل بتقاليد عصره المتأنق .

أما شعره ، فقد سبق أن ذكرنا ، أنه اتخذه وسيلة عملية خالصة تقربه من الأمراء والعلماء والأدباء ، وتجعله — وهو الطموح — فى مكان الصدارة من المشتغلين بالشئون العامة ، كما أنه نظم بعض القصائد فى مناسبات دينية واجتماعية ، فهنا الاتجاهات والصور التقليدية ، وتغنيا دائماً غرضاً عاماً ، ووعظاً دينياً أخلاقياً ، وعباراتها ومضامينها تنسج على منوال القوالب الشائعة ، وتتكئ على التقاليد المرعية ، وتقتبس فى التراكيب والصور ، ما تستطيع أن تقتبسه من شعر الأقدمين . ومن اليسير على كل باحث أن يتبين اعتماده على المحفوظ من ناحية ، وأن يميط اللثام عن النماذج المعروفة التى حاكاها من ناحية أخرى .

ومهما يكن من شيء ، فإن العصر الذى عاش فيه ابن خلدون ، وهو العصر الذى ازدحمت فيه الأحداث فى داخل الوطن العربى وخارجه ، أذكى الوجدان القومى ، فالتقت اتجاهات الأدب الفصيح ، باتجاهات الأدب الذى صدر عن لهجات الأعراب والعوام ؛ فاختفت شخصية الفرد ، وبرزت شخصية الجماعة ، أياً كانت ، دولة أو قبيلة أو أمة ، وأصبح المضمون نموذجياً يجسم المثال الذى ينبغى أن يصعد إليه كل فرد فى مجتمعه من حيث العلاقة أو السلوك أو القول . وكنا

نتوقع من رجل تقلب بين المستقرين فى الأمصار ، وبين الضاربين فى الصحراء ، أن تتشعب قريحته الأدبية ، وإن جاءت على هامش اهتمامه بالعلم والسياسة ، وهو الذى كان يرى أن الإطار الاجتماعىّ والثقافىّ هو الذى يظهر الاستعداد ، ويحدد الاتجاه . ومع ذلك ، فإن بعض الباحثين يرجّح أنه نظم باللهجات الأخرى ، كما نظم بالفصيح .

ويقول أحد الباحثين الفرنسيين :

« .. إنه – أى ابن خلدون – يورد فى آخر مقدمته عدداً من القصائد والأغانى باللغة العامية ما قد يكون واضعاً له ، وقد ظن فى بعض المرات أن هذه الأغانى مفتعلة ، وهى مع ذلك توجد حتى فى نسخة المقدمة الخطية التى كتبت فى زمن المؤلف ، فتجدها فى مكتبة القرويين بفاس . .(١)» .

وليس هناك دليل يؤكد وضعه لهذا العدد من الشعر العامى ، ولا نظنُّ أن رجلا طموحاً كابن خلدون يتشبث بمكان الصدارة فى محيطه الكبير ، ويدرك حتى أن تعاطى الشعر يقدح فى مكانة الرجل العام فى عصره ، يذيع عن نفسه هذه الأغانى وما يشبهها ؛ ولو قد فعل لكان حريصاً أن يثبتها ، وهو الذى كان يرى نفسه محور الوجود كله ، فسجّل سيرته بقلمه ، وأثبت ما رأى أنه جدير به من الشعر والرسائل والآراء والمواقف .

ولعل الفيْصل فى هذه الناحية ، هو رأيه الصريح فى الأدب .

يقول ابن خلدون صراحة ، وهو ما يثبت اتجاهه العملى :

« هذا العلم – أى الأدب – لا موضوع له ينظر فى إثبات عوارضه أو نفيها ، وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته ، وهى الإجادة فى فنى المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم ، فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة من شعر عالى الطبقة ، وسجع متساو فى الإجادة ، ومسائل من اللغة والنحو ، مبثوثة أثناء ذلك متفرقة ، يستقرى منها الناظر فى الغالب معظم قوانين العربية مع ذكر بعض من آيات العرب يفهم به ما وقع فى أشعارهم(١) منها . . » .

ويقول أيضا :

« .. الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم والأخذ من كل علم بطرف(٢) . . » .

لم يخرج ابن خلدون إذن عن اتجاه عصره ، وهو إذا كان يرى أن علم الأدب ، هو الحفظ وتحصيل الملَكة عن طريق النصوص الأدبية ذاتها ، والمعارف التى تجلوها وتفسِّرها ، فإنه من ناحية أخرى – كما سبق أن ذكرنا – يرى أن فنّ الأدب ، هو المكابدة العملية فى هذا الاتجاه نفسه بعد تحصيل الملكة والحفظ .

ونحن نرجّح أنه قد غلّب نزعته العملية على كل شىء آخر ، وتوسَّل بالأدب طلباً للمصالح وتحقيقاً للمآرب فحسب ، وأن إقامته بين البدو ، ربما أتاحت له أن يسجل مجموعة من النصوص ، كما سجّل نصوصاً أخرى من عوامّ الأمصار ، وقد يَسهِم فى الإبداع على طريقة أولئك وهؤلاء إثباتاً للقارة ، والتحاماً بالوجدان الجمْعى للبيئة التى يحلُّ فيها ، وتظرُّفاً على أسلوب الأدباء فى ذلك العصر .

● احتفاله بالملاحم

والذين يدرسون النزعة الملحمية فى الأدب العربى ، يضعون ابن خلدون فى مقدمة المؤرخين الذين أعجبوا بهذه النزعة ، وسجّلوا شواهد منها تُعَدُّ وثائق على جانب من الأهمية ، من الناحيتين الأدبية والتاريخية .

ونحن نذكر أن ابن خلـدون الذى لاحظ عن كثب التفاعلَ بين البداوة والحضارة ، والذى رأى بنفسه أعقاب الهلالية فى شمال إفريقية من زغبة وسليم ورياح ، قد أكّد بطريق غير مباشر فساد الزعم

(١) غاستون بوتول – ابن خلدون ، فلسفته الاجتماعية ، ترجمة عادل زعيتر ، طبعة القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ١٢ .

(١) المقدمة ، ص ٤٠٨ .

(٢) المقدمة ، الموضع نفسه .

القائم على أن الشعر العربىَّ غنائى كله . ذلك لأنه توسَّع فى النظر إلى التراث الشعرى إلى الأمة العربية ، وضمَّ إليه — بصفة خاصة — الشعر الذى صدر عن البدو ، وبيَّن بجلاء أن « خصيصة الاستمرار » فى حياة الجماعة ، لم تكن تعوز القبائل العربية ؛ وهى الخصيصة التى رآها بعض الباحثين المحدثين ركناً أساسيًّا من أركان الأدب الملحمى .

وليس من المعقول أن يكون مجرد الاستقرار فى وطن محدود ، هو الباعث على ظهور هـذا الأدب ؛ فالاستقرار لا يُعَيِّن وحده صفة الاستمرار فى الحياة الوجدانية الجمْعية . والقبائل البدوية التى تحافظ على مقوماتها ، وتتشبث بتراثها ، يستمر وجدانها الجمعى باقيًا ، على الرغم من ظَعْنها وانتشارها وتفرُّقها إلى جماعات أخرى تنمو بدورها .

ونحن ننقل إليك هذا النص لقيمته الوظيفية فى الأدب الملحمى :

« . . ولهؤلاء الهلاليين فى الحكاية حين دخولهم إلى إفريقية طرق فى الخبر ، يزعمون أن الشريف ابن هاشم كان صاحب الحجاز ، ويسمونه شكر بن أبى الفتوح ، وأنه أصهر إلى الحسن ابن سرحان فى أخته الجازية ، فانكحه إياها ، وولدت منه ولداً واسمه محمد ، وأنه حدث بينهم وبين الشريف مغاضبة وفتنة ، وأجمعوا الرحلة عن نجد إلى إفريقية ، وتحيلوا عليه فى استرجاع الجازية ، فطلبته فى زيارة أبويها ، فأزارها إياهم ، وخرج بها إلى حللهم ، فارتحلوا بها وكتموا رحلتها عنه ، وموهوا عليه بأنهم يباكرون للصيد والقنص ، ويروحون إلى بيوتهم بعد بنائها ، فلم يشعر بالرحلة إلى أن فارق موضع ملكه ، وصار إلى حيث لا يملك أمرها عليهم ففارقوه . فرجع إلى مكانه من مكة ، وبين جوانحه من حبها داء دخيل ، وأنها بعد ذلك كلفت به مثل كلفه إلى أن ماتت من حبه . . »(١) .

ومن العجيب ، أن الموازنة بين الأحداث التى ذكرها ابن خلدون فى هذا الفصل ، على اقتضابه ، وبين ما توردة الملحمة الشعبية المشهورة فى العالم العربى بأسره ، تثبت أن السياق واحد فى الحالين .

ومعنى ذلك أن وظيفة الملحمة قد تجاوزت أصحابها الذين أنشأوها تجسيما لوجدانهم القَبَلى ، إلى وظيفة أوسع وأشمل هى : العاطفة القومية العربية بأسرها ؛ وذلك لأن موضوع هذه الملحمة كان مناسباً لما تتطلبه العاطفة القومية ، تأصيلا للعروبة ، وتأكيداً لفضائل الفروسية ، وشحذاً لغرائز المقاومة والنضال . كما أن الاحتفاظ بالسياق على هذه الصورة التفصيلية ، يدل من ناحية أخرى على سير التطور قبل ابن خلدون وبعده ، فلم يكن تطوراً انعزاليًّا للجماعات العربية ، وإنما كان يتجه إلى الوحدة القومية ، ولم تكن اللهجات يصارع بعضها بعضاً ، أو ينفر بعضها من بعض ، وإنما كانت تأخذ وتعطى ، وتتقارب ثم تلتحم .

والواقع أن سياق هذه السيرة الشعبية ، يكاد يكون واحداً فى جميع الربوع ، وإذا وُجد خلاف فهو فى التقديم والتأخير للأحداث ، والتفصيل والإجمال للوقائع ، والتحريف فى بعض الأسماء .

ولقد أفاد ابن خلدون من ملاحظته المباشرة ، ومن دراساته على السواء ، واستطاع بنزعته إلى التعميم الفلسفى ، أن يضع أمام الباحثين بعده ، وجوه التشابه بين الأدب الفصيح المعبِّر عن الوجدان الجمْعى ، وبين الأدب البدوىِّ المعبِّر عن هذا الوجدان . وهو التشابه الذى يجعل أيام العرب تتواصل على مدى التاريخ ، وتحتفظ بمشخصاتها على الرغم من الانتشار فى المكان ، واختلاف اللهجات ؛ كما أنه يميط اللثام عن الاتجاه الملحمى الأصيل فى الأدب العربى ، ويبرز الركنين الأساسيين ، وهما : الحرب والحب .

ولا ريب عندنا فى أن الفروسية العربية ، التى كانت الفروسية الأوروبية تقليداً لها ، أقامت فلسفتها فى الحياة على هذين الأساسين ، بيد أن الحب فى هذه الملحمة الهلالية — كما فى النص السابق — لم يكن حبًّا وهميًّا

---

(١) ابن خلدون — العبر ، ج ٦ ص ١٨ .

أو خياليا، وإنما كان حبا فاضلاً زوجياً ترتضيه الجماعة وتُكبِرُه . ومن هنا كان ابن خلدون على حق ، عند ما رأى أن الحب فى هذه القصة يزرى بحب ليلى للمجنون !

والنصوص الأخرى التى أوردها ابن خلدون فى ختام مقدمته ، والتى اقتطفها من شعر هؤلاء الهلاليين ، لا تخرج هى الأخرى عن السياق المعروف الآن ، مع أنه سجّلها بنفسه فى شمال إفريقية . . أى فى مواطن الهلالية المنتشرين هناك .

وعلى الرغم مما أصابها من التحريف ، وعلى الرغم من اختلافها من حيث اللهجة عما ينشده الشاعر فى ريفنا وحواضرنا ، فإنه يماثل الأحداث نفسها ، والروح ذاتها ، ولا يندّ عن السياق ، مع أنه قد سجلها فى القرن الثامن الهجرى . . . فإذا أضفناها إلى ما سجّله من الشواهد الأخرى من الشعر البدوى ، استطعنا أن ندرك ، كيف تتطور الملحمة ، وأن نؤكد تواصُل الحياة حتى بين البدو ، والاحتفاظ بالمشخصات العربية المأثورة فى شعر الحماسة وأيام العرب .

● الأدب الشعبى والأدب العامى

وكان من الطبيعى ، أن يفيد ابن خلدون من قدرته الفائقة على الملاحظة المباشرة للظواهر والأحداث ، وأن يتسّع أمامه أفق النظر إلى التراث الأدبى ، وأن يضيف أدب العوامّ والبدو ، إلى الأدب الفصيح ، ليجعل منه تراث الأمة العربية ؛ وهو يشبه إلى حد كبير صنيع الذين يجمعون الأدب الشعبى فى أيامنا ، ولكنه لم يكن يتجه إلى الجمع لذاته ، ولم يكن يقوم به وحده . . . فلقد كان ينتخب مما يسمعه ويسجله بأمانة ، وينسبه إلى صاحبه وبيئته ، ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه إنما أراد أن يورد الشواهد على الظواهر والأحداث فحسب ، واستغلّ علمه باللغة والأدب ، وطبّق هذا العلم على منتخباته باصطلحات العلماء فى عصره من نحاة وصرفيين وبلاغيين وعروضيين . ولعله نقل عن غيره أيضاً بعض المعارف التى ضمّنها مقدمته عن أدب البدو والعوامّ ، وعن الموشحات والأزجال .

وبعد أن تحدّث عن الموشح الأندلسى ، مال إلى الزجل الذى رآه قد تطوّر عنه فقال :

« . . ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا فى طريقته بلغتهم الحضرية ، من غير أن يلتزموا فيها إعراباً ، واستحدثوه فناً سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال . »(١) .

ولم يفطن ابن خلدون إلى الخط الفاصل بين الأدب الشعبى والأدب العامى ، ولم يكن هذا التفريق معروفاً فى عصره ، وهو ما يقوم على الوجدان الجمعى وما يعبّر عن الوجدان الفردى ، فالواقع أن اللهجة العامية ليست الفيصل فى التمييز بين الشعبى وغير الشعبى ، وإنما الفيصل هو وجـدان الجماعة الذى يجعل المؤلف مجهولا مختفياً ، لا تتبين له خصوصية ، والذى يجعل الآثار الأدبية الشعبية مجهولة المؤلفين فى الغالب ، وهى إن نُسبت إلى مؤلف ، فتحقيق هذه النسبة عسير أو يكاد يكون مستحيلا .

والحقّ أن ابن خلدون قد أورد شواهد تُنسب إلى الجماعة ، ولا تنسب إلى الأفراد ؛ ولكنه فى هذه الناحية كالراوية المحقق؛ لا أكثر ولا أقل .

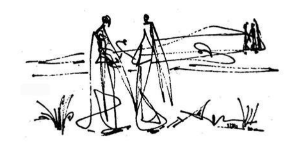
والحق أيضاً ، أنه ذكر أخباراً وأمثلة لم يكن يقصدها لذاتها ، بل كان يوردها فى حديثه عن هذه القبيلة أو تلك . ومن هنا كان من الضرورى ، ألا نزن شواهده بموازيننا الحديثة التى لا تحكم على كل أدب ملحون ، بأنه شعبىّ ، ولم يكن هذا الاصطلاح الجديد بطبيعة الحال معروفاً عند ابن خلدون .

(١) المقدمة ص ٤٤١ .

والحقيقة البارزة التى تُستشَفُّ من الشواهد والأحكام هى « المرونة » فى التطور الأدبى . ومهما يكن من آراء الباحثين المحققين فى نشأة الأزجال حكاية للموشحات ، فإن ابن خلدون لم يكن يتصور انعزال الفصيح عن غير الفصيح ، ومن المؤكد أنه كان يتصور العكس . . يتصور نموَّ العامىِّ الملحون أو البدوىِّ من الفصيح نفسه ، أخذاً بمبدأ الأصالة اللغوية والمثال اللغوى . كما أنه كان يحاول أن يتتبع انتشار الزجل فى المكان ، فيقص أثره من الأندلس إلى بلاد المغرب ، ويذكر الأعلام المبرزين فيه هنا ، كما ذكر المجيدين فيه هناك ، ويشغل نفسه بالتعرُّف إلى المصطلحات الفنية لهذا الفن ، والأسماء التى تطلق على فروعه ، ويورد الشواهد المنتخبة من هذه الفروع .

وليس من غرضنا أن نعيد سياقه ، أو شواهده ، أو مصطلحاته . وحسبنا أن نلمَّ بمنهجه ، مع التسليم بأن الخلاصة التى أثبتها فى ختام مقدمته ، والأمثلة التى أوردها ، لا يمكن أن تعدلها فى الأهمية — من الناحيتين الفنية والتاريخية — روايةٌ أخرى .

ولن يستطيع باحثٌ فى الآداب العامية والشعبية ، أن يغفل ابن خلدون الذى أعانه منهجه الاجتماعى ، وملاحظاته المباشرة ، أن يسجِّل ما سجَّل من المعارف والروايات والشواهد . وهو ، وإن وُجد فى عصر الطوائف ، وإن تجاوزته الحياة قروناً ، وإن تأثَّرت ظروفه المتشابكة ، إلا أنه يثبت — بطريق مباشر وغير مباشر — أن التراث الأدبىَّ العربىَّ أوسع وأعظم مما كان يُظَن ، وأن فيه من الظواهر ما تغافله المؤرخون والباحثون ، وأن هذا الأدب العربىَّ المتسع المتنوع ينزع إلى الوحدة من ناحية ، ويحتفظ فى مضامينه بوظائف لا تزال حياتنا القومية فى حاجة إليها .





مشاكل الكاميرون

بقلم الأستاذ محمد إسماعيل محمد

كانت معارضة فرنسا فى إجراء انتخابات حرة فى الكاميرون الشرقى قبل حصوله على الاستقلال، وقيامها بتعيين حكومة اختارت هى رئيسها وأعضاءها فى الكاميرون بعد الاستقلال الذى حصل عليه فى اليوم الأول من يناير ١٩٦٠، أحد الأسباب المباشرة التى دعت حزب اتحاد شعوب الكاميرون إلى إعلان الثورة يوم ٢٩ من ديسمبر ١٩٥٩ والاستمرار فيها حتى ينال الكاميرون استقلاله الحقيقى .

والواقع أن ثمة ثورة عارمة متأججة فى الكاميرون الشرقى، وبخاصة فى إقليمى باميلكى ومونجو . والكثير من الصحف الفرنسية نفسها تصف هذه الثورة بالحرب الأهلية . فقد كتبت صحيفة « فيجارو » الفرنسية فى عددها الصادر يوم ١١ من يناير ١٩٦٠ تقول :

« إن مدينة دشانج عاصمة إقليم « باميلكى » الواقع فى الكاميرون شرقى، فى ثورة شاملة، تحتلها قوات الثوار التى أقامت حولها المتاريس من كل جانب والتى تسيطر على جميع السكان البالغ عددهم ٥٥٠,٠٠٠ نسمة فى مساحة تزيد على ٧,٠٠٠ كيلومتر مربع » .

وتؤكد صحيفتا «كومبا» ، و«لوموند» الفرنسيتان ، و« وست أفريكا » التى تصدر فى الكاميرون ، وهى صحيفة شبه رسمية ، ما ذكرته صحيفة « فيجارو » كما تشير إلى استمرار تقدم قوات الثوار وسيطرتهم التى تكاد تكون تامة على إقليمى مونجو وباميلكى اللذين يسكنهما حوالى ربع سكان الكاميرون كلهم وينتجان ما لا يقل عن ٤٠٪ من المواد التى تصدرها البلاد .

ولا يقلل السيد أحمد أهيدجو رئيس وزراء الكاميرون الشرقى من خطورة الحالة فى بلاده أو من عنف الثورة وسعة انتشارها . فقد كتبت جريدة « فيجارو » الفرنسية الصادرة فى ٢٢ من يناير ١٩٦٠ تقول :

« إن أهيدجو أكد لمراسل جريدة (نيويورك تيمز) فى (يا اوندى) ما قيل من أنه تقدم لفرنسا بصفة رسمية يطلب معونة عسكرية لإعادة النظام للمناطق التى يسودها الشغب . وقال إن خطورة الحالة تستدعى عملا سريعاً ، وإن القوات المطلوب إرسالها إلى مناطق

الثورة لا ينبغى أن تقل عن كتيبتين كاملتين من الجنود بمعداتهم » .

* * *

ويصف شاهد عيان الحالة فى الكاميرون الشرقى فيقول :

« إنها لا توصف إلا بأنها حالة فوضى ضاربة الأطناب ، وقد تزيد فى عمانها عن حالة الكونغو بمراحل . فالتجول محظور من الساعة التاسعة مساء ، والاجتماعات العامة محرمة ومحظورة بتاتاً . ولا يسمح بها لأى سبب من الأسباب وبأية حال من الأحوال . وغير مسموح أيضاً لأكثر من اثنين بالسير والتجوال معاً . ولقد نشأ عن كل ذلك شلل فى نشاط البلاد ، وأثر على اقتصادياتها تأثيراً واضحاً » .

ولقد أشارت جريدة لوموند الفرنسية الصادرة يوم ١٧ من سبتمبر ١٩٦٠ إلى بيان حكومة الكاميرون عن حالة الأمن فقالت :

« أذاعت حكومة الكاميرون بياناً جاء فيه : أنه منذ إعلان استقلال الكاميرون فى أول يناير ١٩٦٠ نتج عن أعمال الإرهاب فى إقليم باميلكى موت ستة عشر أوروبياً وعدد من الأهالى يتراوح بين ألف وألف وخمسمائة شخص . وقتلت قوات الأمن ألفين من الثوار وخسرت خمسين من رجالها » .

* * *

ويرى حزب اتحاد شعوب الكاميرون[١] ، وهو الحزب المسيطر على الثورة فى إقليم باميلكى والقائد لحركة المقاومة لحكومة أحمد اهيدجو ، أن الاستقلال الذى حصل عليه الكاميرون الشرقى فى أول يناير ١٩٦٠ وإن كان ثمرة الكفاح شعب الكاميرون المتواصل فى سبيل الحصول على حريته إلا أنه بصورته الراهنة ليس إلا استقلالا صورياً ، وبخاصة بعد الاتفاقات والمعاهدات التى عقدتها حكومة الكاميرون الحالية مع فرنسا فى شهر يوليه الماضى ١٩٦٠ وقيدت فيها البلاد بقيود اقتصادية وثقافية وعسكرية ليست فى صالح شعب الكاميرون بل قد تكون ضد مصلحته على خط مستقيم .

وقد ذكرت جريدة « ست أوير » الفرنسية فى عددها الصادر فى ٢٢ من مايو ١٩٥٩ أن الكاميرون مرتبط بفرنسا باتفاقات مالية ستظل سارية حتى عام ١٩٨٥ .

وصرح السيد أحمد أهيدجو رئيس حكومة الكاميرون الشرقى حين زيارته لفرنسا فى يوليه ١٩٦٠ بقوله :

« لقد ألقت فرنسا على عاتقنا مهمة ضخمة وليس فى نيتنا التقليل من شأن هذه المهمة . أما فيما يختص باقتصاد البلاد فإنه يقوم على أساس متين بفضل ما تقدمه لنا فرنسا . وقد قدمنا الدليل على أننا لا نرغب فى فصم عرى الروابط التى تربطنا بأوروبا حينما قررنا الاستمرار فى الاشتراك فى السوق الأوروبية المشتركة ، والبقاء ضمن دائرة الفرنك الفرنسى»(١) .

وفى ٢٧ من ديسمبر ١٩٥٩ كتبت جريدة «لوموند» الفرنسية تعلق على الاتفاقات العسكرية التى أبرمتها حكومة الكاميرون الشرقى مع فرنسا تقول :

« إن ثمة اتفاقات عسكرية أبرمت بين الطرفين ، وتسمح ببقاء قوات عسكرية فرنسية فى أراضى الكاميرون ، على أن تكون لها حرية التحرك والتنقل فى البلاد » .

* * *

ويندد حزب اتحاد شعوب الكاميرون بهذه الاتفاقات ، فيرى أن الاتفاقات الثقافية المبرمة بين فرنسا والكاميرون تجعل التعليم والثقافة فى أيدى الفرنسيين يوجهونهما بما يتفق مع العقلية الفرنسية

---

(١) حزب اتحاد شعوب الكاميرون : أصدرت الحكومة الفرنسية فى ١٣ يوليو ١٩٥٥ قراراً بحله مع مجموعات أخرى من الأحزاب والهيئات ، بعد مذابح فظيعة قامت بها القوات الفرنسية ضد أعضاء هذه الأحزاب خلال شهرى مايو ويونيه ١٩٥٥ . ولكن الحزب ظل يعمل فى الخفاء ، وقاد حركة المقاومة ، وتحول فى الوقت الحاضر بعد أن نادى بالثورة العامة فى يوم ٢٩ ديسمبر ١٩٥٩ إلى جيش تحرير تحت اسم جيش التحرير الوطنى .

(١) أحمد أهيدجو : رئيس وزراء الكاميرون الشرقى الآن . كان ينتمى لحزب الكتلة الديمقراطية الكاميرونية التى أسسها دكتور لويس بول أوجولا أحد المستوطنين الفرنسيين فى الكاميرون ، والذى كان وزيراً فى الحكومة الفرنسية أكثر من مرة . وكان من أهداف حزب الكتلة الديمقراطية إدماج الكاميرون فى الاتحاد الفرنسى : وقد تولى أهيدجو عدة مناصب وزارية قبل الاستقلال ؛ وكان وزيراً للداخلية حين صدر قرار بحل حزب اتحاد شعوب الكاميرون .



خريطة الكاميرون

وصالحها . وكذلك تجعل الاتفاقات المالية والاقتصادية من الكاميرون سوقاً مشتركة للدول المشتركة فى السوق الأوروبية ، تصدر منتجاتها الزراعية بأبخس الأسعار وتستورد المصنوعات بأبهظ الأسعار ؛ فضلا عن أنها تحتفظ للفرنسيين بكل امتيازاتهم القديمة وتمنحهم حرية تحويل رؤوس الأموال لفرنسا وللدول الأعضاء فى الاتحاد الفرنسى دون قيد أو شرط .

أما المعاهدات العسكرية فتجعل من الكاميرون قواعد عسكرية لقوات حلف شمال الأطلنطى . والقواعد العسكرية تهديد دائم لحرية الشعب الذى تقوم على أراضيه ، ولحرية الشعوب الأخرى المجاورة له . فهى فى الكاميرون ضد حرية شعب الكاميرون نفسه ، وضد حرية الشعوب الإفريقية الأخرى وبخاصة الشعوب المجاورة مثل شعب تشاد وشعوب جمهورية إفريقية الوسطى . والأمثلة على ذلك كثيرة . فقد قامت القوات الفرنسية المعسكرة فى تونس بالعدوان الغاشم على أهالى قرية سيدى يوسف التونسية ؛ كما أن هذه القوات لا تفتأ تشن الغارات الوحشية على شعب الجزائر الباسل الذى يقوم بكفاحه البطولى فى سبيل الحصول على حريته المسلوبة . والواقع أن وجود قواعد عسكرية للقوات الفرنسية ولقوات حلف الأطلنطى فوق أراضى الكاميرون ، مسألة غاية فى الأهمية والخطورة وبخاصة إذا أخذنا فى الاعتبار موقع الكاميرون الاستراتيجى الذى يعتبر نقطة تلاقى غربى إفريقية بإفريقية الاستوائية .

هذا ، ويطالب حزب اتحاد شعوب الكاميرون الذى يسيطر على جيش التحرير الوطنى لوقف القتال بالأمور الآتية :

(١) جلاء جميع القوات الفرنسية فوراً عن أراضى الكاميرون ، وإبعاد العسكريين الفرنسيين الذين يعملون فى جيش الكاميرون الوطنى تحت ستار الفنيين أو الإداريين .

(٢) إلغاء المعاهدات التجارية والمالية والثقافية والعسكرية مع فرنسا .

(٣) إقالة الحكومة الحالية ، وإجراء انتخابات حرة برقابة الأمم المتحدة .

والحق أن مركز حكومة الكاميرون الشرقى الحالية غاية فى الحرج . فهى لا تمكن أن تستمر فى مقاعد الحكم دون الاعتماد على التأييد العسكرى الفرنسى ، فضلا عن أنها فاقدة السيطرة بالفعل على جزء كبير جداً من البلاد . وهى لذلك بين أمرين كلاهما مُرّ . فهى إن حاولت القضاء على الثورة اضطرت لاستخدام قوات أجنبية كبيرة ربما أثار استخدامها تدخلا من جانب دول أجنبية أخرى . وإن حاولت الاتفاق مع حزب اتحاد شعوب الكاميرون فهى لا شك مقدمة على مخاطرة كبيرة ستعرضها لا محالة للسقوط فى أى انتخابات تجرى فى البلاد .

ولقد اضطرت حكومة الكاميرون الشرقى أمام إصرار الشعب على التمسك بحقوقه كاملة والإلحاح العنيد فى المطالبة بها . . . إلى إصدار قرار فى فبراير ١٩٦٠ بإعادة الهيئات السياسية والشعبية التى سبق أن شملها قرار الحل الصادر فى ١٣ من يوليه ١٩٥٥ من السلطة الفرنسية . وينسحب هذا القرار على حزب اتحاد شعوب الكاميرون والاتحاد الديموقراطى للنساء الكاميرونيات والشبيبة الديموقراطية للكاميرون .

وعلقت السكرتيرية الدائمة لتضامن الشعوب الإفريقية والآسيوية على هذا القرار باعتباره نصراً جديداً للشعب الكاميرونى ، ولكل المحبين للديموقراطية والسلام فى العالم أجمع . فقالت :

« إن الديمقراطية لا يمكن أن تتجزأ . ولكى تعود الحياة السياسية السليمة إلى الكاميرون يجب أن يتحقق دون إبطاء .

– إجلاء كل القوات الأجنبية .

– العفو الشامل غير المشروط عن كل الوطنيين المحكوم عليهم أو الذين يحاكمون لنشاطهم السياسى منذ بدء الحكم الاستعمارى .

– إعادة كل الحريات الديمقراطية لكل المواطنين واحترامها .

– إجراء انتخابات حرة تحت إشراف الدول الإفريقية المستقلة .

وقالت السكرتيرية الدائمة فى البيان الذى أصدرته فى القاهرة يوم ٢٩ من فبراير ١٩٦٠ : إن هذه هى أمانى شعوب العالم أجمع ، وشعوب إفريقية وآسيا على الأخص .

* * *

وفى إيجاز شديد يمكننا أن نلخص المشاكل التى تواجه الكاميرون الشرقى بأنها تنحصر فى تدعيم الاستقلال ، وثورة الشعب هناك تسعى إلى استكمال الحرية وتحطيم القيود التى ما زالت تشد الكاميرون إلى عجلة الدول التى كانت تستعمره . أما مشكلة الكاميرون الغربى فهى الحصول على الاستقلال وتحقيق الوحدة مع الكاميرون الشرقى .

ومن المقرر أن يجرى فى الكاميرون الغربى ، شماليه وجنوبيه استفتاء شعبى يوم ١١من فبراير ١٩٦١ بإشراف الأمم المتحدة يقرر فيه شعب الكاميرون : إما الاستقلال تماماً، وإما الاستقلال والوحدة مع الكاميرون الشرقى، وإما البقاء لمدة أخرى تحت وصاية الأمم المتحدة . والمعروف أن الغالبية فى الاستفتاء الذى سبق أن أجرته عام ١٩٥٩ اللجنة التى عينتها الأمم المتحدة برياسة دكتور جلال عبده الإيرانى فى الجزء الشمالى من الكاميرون الغربى ، كانت تميل إلى المطالبة بالوحدة مع الكاميرون الشرقى . ولكن هذه النتيجة لم ترق بعض الدوائر ، فسعت بكل الوسائل لتأجيل إجراء الاستفتاء لمدة أخرى ؛ ونجحت بالفعل فى الحصول على موافقة

الأمم المتحدة لإجراء استفتاء عامٍ فى الشمال والجنوب على السواء يوم ١١ من فبراير ١٩٦١ .

* * *

والواقع أن طلب تأجيل الاستفتاء إلى عام ١٩٦١ فى الكاميرون الغربى ، بعد أن كانت قد اتخذت كل الإجراءات الخاصة به ، وبعد أن تم بالفعل فى الجزء الشمالى من الكاميرون الغربى ، يثير مخاوف شعب الكاميرون. ويؤكد هذه المخاوف ما تقوم به بريطانيا من تصرفات تثير الكثير من علامات الاستفهام . فقد أعادت بريطانيا فى الفترة الأخيرة قوة البوليس المؤلفة من ألف من جنود نيجيرية إلى بلادهم . وأحلّت محلهم كتيبة من ألفين من البريطانيين . وقد وصفت جريدة الجارديان البريطانية الصادرة يوم ١٩ من أغسطس ١٩٦٠ هذه الكتيبة بأنها أول وحدة فى الجيش البريطانى تخدم فى غرب إفريقية وقت السلم منذ أكثر من ستين عاماً .

وأتبَعَتْ بريطانيا هذا العدد الكبير من الجنود والضباط البريطانيين بعدد ضخم آخر من الموظفين الذين تدفع لهم مرتبات سخية جداً للإشراف على عملية الاستفتاء .

* * *

ويطالب شعب الكاميرون بتهيئة الجو الحر المناسب للاستفتاء حتى يتم على خير وجه ، وحتى تأتى نتيجته مطابقة لإرادة الشعب . ومن أجل ذلك يطالبون بتحقيق المسائل الآتية :

(١) إشراف الأمم المتحدة إشرافاً مباشراً على الاستفتاء وعدم الاقتصار على مجرد مراقبة الموظفين البريطانيين .

(٢) تسجيل جميع الناخبين القانونيين وضمان إدلائهم بأصواتهم مهما بعدت قراهم ، أو كانوا من سكان الأماكن النائية .

(٣) اشتراك جميع الكاميرونيين الموجودين خارج البلاد فى الاستفتاء عن طريق توكيل من ينوب عنهم فى إعطاء أصواتهم .

(٤) خفض سن التصويت إلى ١٨ عاماً حتى يشمل الاستفتاء وجهتى نظر الشباب والشيوخ .

(٥) إجلاء القوات البريطانية عن الكاميرون ، وإحلال قوات إفريقية تابعة للأمم المتحدة محلها ؛ وكذلك تكوين هيئة للرقابة العسكرية تابعة للأمم المتحدة .



حول تعريب المصطلحات العلمية

ردان بقلم الدكتور زكي نجيب محمود والدكتور عبد الحميد صبره

نشرنا في العدد السابق من « المجلة » مقالا للدكتور أحمد فؤاد الاهواني عن تعريب المصطلحات العلمية ؛ تناول فيه ، بين ما تناوله ، بعض المصطلحات التي وضعها الدكتور زكي نجيب محمود في تعريبه لكتاب « المنطق : نظرية البحث » لديوي ، والمصطلحات التي وردت في كتاب « العلم القديم والمدنية الحديثة » لسارتون الذي قام بتعريبه الدكتور عبد الحميد صبره .

وننشر في هذا العدد ردين على ما جاء في المقال السابق ، أولهما كتبه الدكتور زكي نجيب محمود ، والآخر كتبه الدكتور عبد الحميد صبره .

ولا شك أن في اصطراع الرأي جلاء للحقيقة ، وتحقيقاً للغاية التي ننشدها ، وهي تزويد لغتنا بثروة طائلة في هذا الباب .

(١)

رد الدكتور زكي نجيب محمود

يحكى عن كرشنا منون — الوزير الهندي المعروف أنه كان ذات يوم يشرح نصاً إنجليزياً في جمعية الأمم المتحدة ، فعارضه في طريقة الشرح مندوب آخر ، فقال له كرشنا منون : « إنني يا سيد قد درست الإنجليزية درساً ولم ألقطها من الطريق لقطاً عابراً » .

ولقد ذكرت هذه القصة عند ما قرأت للدكتور أحمد فؤاد الأهواني في العدد الماضي من « المجلة » مقالا بعنوان « تعريب المصطلحات العلمية » أدار الشطر الأعظم منه على نقد المصطلحات التي وردت في ترجمتي لكتاب جون ديوي « المنطق — نظرية البحث » ، والتي جمعتها آخر الكتاب في معجم يضع المصطلح العربي مقابلاً للمصطلح الإنجليزي ، شارحاً حيثما اقتضى الأمر شرحاً ، بأي معنى قد استخدم ديوي هذه اللفظة أو تلك ؛ والدكتور الأهواني مشكور على عنايته ، فالحق أن كل مصطلح علمي نتفق عليه هو كسب للعلم الذي يرد فيه ذلك المصطلح .

ويخيل إليّ أنه مما يمس الموضوع مساً قريباً ، أن يلمّ القراء بطرف من الصلات التي تصلني بالكتاب الذي ترجمته ؛ فالترجمة — أولا — عن أصل إنجليزي ، وهي — ثانياً — ترجمة لكتاب ألّفه فيلسوف براجماتي ، وهذا الكتاب — ثالثاً — هو في المنطق ... ثلاث صلات تؤهلني لما قمت به .

ولست هنا أتحدث عن نفسي إلا بمقدار ما يلقى الضوء على الموقف الذي نحن الآن بصدده ؛ فأنا مضطر ها هنا إلى القول بأنني درست الدراسة الابتدائية والثانوية في مدرسة إنجليزية ، وأنني حصلت على إجازاتي في الفلسفة من جامعة لندن ، وأنني قضيت في موطن ديوي عامين ، وأنني قد درست الأدب الإنجليزي دراسة مكنتني فيما بعد أن أترجم من الشعر العربي شعراً إنجليزياً رحبت بنشره المجلات المختصة بالشعر في إنجلترا وأمريكا على السواء ، وأن لي من الكتب والبحوث الإنجليزية ما لست أظن أنهم قد سمعوا به .

هذا عن الإنجليزية من حيث هي لغة وأدب ، وأما

عن جون ديوى ، فقد شاء لى الله منذ أعوام طويلة أن أنصرف بمعظم اهتمامى إلى الفلسفة المعاصرة ، فلو قلت قولاً عن أحد أعلام الفلسفة البراجماتية كنت أتحدث عما أعلم وعمن أعلم ؛ فما بالك وموضوع الحديث هو « المنطق » الذى شاء لى الله مرة أخرى أن يشغلنى أكثر مما يشغلنى أى موضوع سواه .

ألم يكن جديراً بالصديق الأهوانى — إزاء هذا كله — أن يفكر مرتين قبل أن يشكك القراء فى صدق ترجمة ، هذه هى ظروفها ؟

وننتقل إلى التفصيلات :

١ — المعرفة بالاتصال المباشر Acquaintance — knowledge

يعترض الدكتور الأهوانى على ذلك بما يأتى :

(ا) أننى ذكرت فى معجمى كلمة Acquaintance فقط ، ولم أذكر معها كلمة knowledge

(ب) أننى جعلت المصطلح العربى من ثلاث كلمات ، مع أنه لا يجوز — فى رأيه — ألا يزيد المصطلح على كلمتين .

(ج) يقترح هو : «المعرفة المباشرة» أو « المباشرة » أو « التعرف » .

وأردُّ عليه بما يأتى :

(ا) ليست كلمة « معرفة knowledge» هى موضع الصعوبة الاصطلاحية إنما المصطلح مطلوب لكلمة Acquaintance .

(ب) قد فات الدكتور الأهوانى أن knowledge by acquaintance تجاوز جون ديوى إلى غيره من الفلاسفة المعاصرين ، فهى ركن هامٌّ من فلسفة رسل ، وقد استعملها جوزف من قبله ؛ فإذا كان المصطلح الإنجليزى ثلاث كلمات ، فأى عيب فى أن يكون مقابله العربى ثلاث كلمات ؟ ثم ما هى السلطة الكهنوتية العليا التى أوحت إلى صديقنا بأن الحد الأقصى للمصطلح هو كلمتان ؟

قد يقول الصديق الأهوانى : إن ديوى يستعمل كلمتين وبينهما شرطة ، لكن هذه الشرطة لاختصار الجزء المحذوف ، وليست هى لربط صفة بموصوف ، وإلا لما كان هناك ما يدعو إليها ، وتعاقب الكلمتين وحده كان يكفى لربط الصفة بموصوفها .

(ح) مقترحاته الثلاثة مردودة ؛ فقولنا « معرفة مباشرة » يصلح للأصل الإنجليزى Immediate knowledge التى هى أعم من المعرفة بالاتصال المباشر (بمعناه الاصطلاحى) لأن المعرفة المباشرة قد تكون by acquaintance وقد تكون by intuition

وقولنا « المباشرة » يصلح لكلمة Immediacy وأما قولنا « التعرف » فهو لكلمة Recognition وهو شىء بعيد كل البعد عن المعرفة بالاتصال المباشر ، لأن التعرف يقتضى سابق معرفة بالشىء المعروف ، وأما الاتصال المباشر فلا بد أن تكون اللقطة الحسية فيه راهنة ماثلة للمرة الأولى والأخيرة .

٢ — مفرقة Alternative

وردت هذه الترجمة — كما يعترف الناقد — تحت مصطلح « إضافة الجمع » Additive ، وهى إضافة إما « ضامة » حين تستخدم واو العطف لجمع المفردات وإما « مُفَرِّقة » حين تستخدم كلمة « أو » للتميز بين المفردات

فأخذ علينا الناقد أن نستعمل كلمة « مفرقة » ، ثم نترجم alternative فى الصفحة التالية بكلمة « بديل » . ومن رأيه أننا أخطأنا فى الاستعمال الأول وأصبنا فى الاستعمال الثانى .

لكنه نسى أن الكلمة الإنجليزية فى الحالة الأولى

صفة وفى الحالة الثانية اسم ، فإذا كنا قد جئنا نحن بكلمة بديل للاستعمال الثانى ، وبكلمة أخرى للاستعمال الأول ، فإنما راعينا فى ذلك أن الصفة فى العربية من « بديل » — كأن نقول « إضافة بديلية » — أثقل على السمع وأبعد عن الإيحاء بالمعنى من قولنا « إضافة مفرقة » لأن مثل هذه الإضافة تجمع البدائل كلها فى عبارة واحدة لكى تميز بينها حتى يتاح للباحث أن يختار منها البديل الذى يناسب بحثه .

٣ — ترجيح ، أو تفضيل ، أو تقويم Appraisal, appreciation

هاتان اللفظتان الإنجليزيتان يستعملهما ديوى بمعنى واحد هام ، وهو يشير بهما إلى موقف الباحث حين يفضل قضية على قضية تفضيلا قائماً على أساس ما فيها من مصلحة للسير فى البحث (يلاحظ أن ديوى يسمى كل مرحلة فى طريق السير فى البحث بالقضية ، أما كلمة حكم فلا يطلقها إلا على ختام السير) لا على أساس ما فى القضية المختارة من حق ثابت مطلق ، وإذن ففى الأمر « ترجيح » قضية على غيرها ، وفيه « تفضيل » لقضية على غيرها ، وفيه « تقويم » (أى تقدير) من الباحث لقيمة القضية المختارة بالقياس إلى غيرها .

لكن صديقنا الأهوانى قد ناقش الكلمات العربية المقترحة هنا بغض النظر عن استعمالها عند ديوى بصفة خاصة ، ثم زعم أن بين الكلمتين الإنجليزيتين فرقاً وأننى خلطت بينهما .

٤ — وجود كونى ، وجود خالص Being
وجود فعلى existence

هاتان الكلمتان تطلقان على « الوجود » لكن المعنى يختلف فى إحداهما عنه فى الأخرى ، فكلمة Being تدل على الوجود الذى لا يحده مكان ولا زمان ، فهو ليس وجوداً لهذه الشجرة المعيَّنة وهذا الإنسان المعيَّن ؛ فإذا كتبت بحرف كبير ، انصرف معنى الكلمة إلى الوجود الكونى كله ، وأما إذا كتبت بحرف صغير ، كان المعنى مقتصراً على فكرة من مجموعة الأفكار ، أعنى إلى ما هية بعينها ، كفكرة الإنسان أو المثلث ؛ ولذلك فالكلمة تصلح لوصف العالم الذهنى .

وأما existence فتدل على وجود الأفراد ذوات المكان والزمان ، وحسبنا أن ننظر فى معنى المقطع (ex) لنرى أن الوجود المقصود ، فيه ظهور وبروز بالنسبة إلى ما حوله .

وللفرق بين هاتين الكلمتين أهمية عظمى فى التفرقة بين منطق أرسطو ومنطق ديوى ، فأولها يتخذ الوجود الذهنى موضوعاً له ، وثانيهما يتخذ الوجود العينى من أفراد وفئات موضوعاً له .

لهذا حرصتُ كلما وردت existence فى السياق أن أضع كلمة « فعلى » فأقول « الوجود الفعلى » لأنه ليس وجوداً بالقوة ولا بالتصوُّر ، بل هو وجود بالفعل قائم فى ظروف عينية محددة المعالم ، وذلك تمييزاً له من الوجود بالفكر الخالص المجرد .

لكن الدكتور الأهوانى يقول « إن العرف قد جرى على أن يقال « الكون » على being (ويكتب حرف b صغيراً) و « الوجود » على existence » ؛ وأنا أسأله بدورى : بين مَنْ جرى هذا العرف ؟ هل أنا واحد من بين من جروا على العرف أم أنى لست منهم ؟ . . . ثم أسأله مرة أخرى إذا كان العرف قد جرى على أن نقول الكون على being ، فماذا تترجم كلمة Universe ؟ هذا فضلا عن أن كلمة « الكون » قد أصبحت ملازمة لكلمة « الفساد » عند الإشارة إلى نظرية أرسطو فى تكوين الأشياء ودثورها ؛ وإذا كان العرف يا صديقى قد جرى بذلك ، فلماذا تقول بعد بضعة أسطر ما يأتى : « ونحن نرى الاقتصار على « الوجود » كمصطلح فى مقابل being »

٥ — يذكر الناقد طائفة من مصطلحات إنجليزية قدَّمت لكل منها فى معجم الكتاب أكثر من اقتراح

واحد ، فوصف صديقنا هذا العمل بأنه ترجمة بالتحوم ، كأنما الكلمات التى اقترحتها لكل مصطلح ليست مترادفة ، وكأننى كنت فى السياق أكتب المترادفات المقترحة كلها متجاورة فى موضع واحد ؛ فإذا قلت مثلا عن evidence إنها تصلح أن يقال عنها فى العربية « شاهد » أو « بيِّنة » كان هذا الثراء وهذه الخصوبة فى نظر صديقنا الأهوانى ضعفاً وعجزاً .

٦ – ثم يذكر الناقد طائفة أخرى من مصطلحات ، يذكرها زوجين زوجين ، ويقول إننى أطلقت كلمة عربية على كل زوج منهما « مع أنها مختلفة فى الأصل الإنجليزى » كما يقول .

من ذلك أنى قلت مجموعة لكلمة Set وكلمة Collection وعبارة « تفكير نظرى استدلالى » لكلمة discourse ولعبارة reflective thought وهكذا ؛ ولك يا صديقى عند الله الأجر والثواب إن بيّنت لى موضع الفرق فى استعمال هذه الكلمات عند ديوى .

٧ – وينتقل ناقدنا إلى مصطلحات أخرى يقول إننى خالفت فيها « أرباب الصنعة كالمنطق والرياضة » – ولا ينسى أن يذكر بعد ذلك فوراً ما يدل على أنه هو من « أرباب الصنعة » هؤلاء !

فكلمة class ترجمتها أنا بكلمة « فئة » وترجمها هو بكلمة « فصل » ثم يقول « ويمكن أن يقال "صنف" لولا ما شاع فى استعمالهم » . . ترى من هم هؤلاء الذين تشير إليهم ؟

اسمع يا صديقى الأهوانى ؛ إن هذه وحدها زلة منك ينبغى أن تسارع إلى طلب المغفرة عنها من « أرباب الصنعة » وإلا نقموا عليك ؛ فإذا كنت لا تعلم فاعلم أن قصة كلمة class هذه طويلة عريضة فى المنطق الحديث كله ؛ ذلك أن أرسطو كان يعنى بما أسماه « أنواعاً » species والكلمة الإفرنجية تشير إلى « ماهيات ثابتة » لأنه كان يعنى بالوجود العقلى الثابت ، أما المنطق الحديث فغيّر زاوية النظر ، وراح يهتم بالأفراد الجزئية ، التى تتشابه « فئات » فئات ؛ ولكى يباعد رجال المنطق الحديث بين أنفسهم وبين المنطق الأرسطى ، اختاروا كلمة غير الكلمة التقليدية species فاختاروا كلمة class لكى تفوح الكلمة الجديدة برائحة الأفراد الجزئية المحسوسة التى هى عندهم مدار الاهتمام – فهل تظن يا صديقى أن كلمتك « فصل » بدل « فئة » أقرب دلالة على هذا الاتجاه الجديد ؟

ويقول الناقد فى سياق حديثه عنى : « فكأنه أخذ مصطلح class فيما يقابل نوع ، والصواب أنه الصنف أو الفصل » – نعم يا صديقى أخذت مصطلح class فيما يقابل نوع ، برغم أنف « الصنعة » وأربابها .

يقول : ومن قدماء مناطقة العرب من استعمل الفصل فيما يقابل « الصنف » وأنا أقول له :

(ا) ليس مناط الحديث هنا ما قاله العرب ، لأن المصطلح class إنما خُلق حديثاً ليقابل تحولاً جديداً فى المنطق ، ينتقل من الماهيات الذهنية إلى مجموعات الأفراد .

(ب) خلط الناقد بين النوع والفصل ، فليس الفصل هو النوع أو الصنف ، إنما هو أحد جزءى ماهية النوع ، والجزء الثانى هو الجنس الذى يندرج النوع تحته ؛ ففصل « إنسان » هو « ناطق » لكن هذا الفصل وحده ليس هو « الإنسان » بل تجىء معه الحياة التى تجعل الإنسان كائناً حياً ثم يتميز بالنطق .

٨ – الاستدلال القياسى Syllogism

يقول الناقد : والصواب « قياس فقط » ، لأن الاستدلال القياسى أنواع ؛ منه قياس أرسطو المعروف »

ومرة أخرى أقول للناقد الفاضل إن لك الأجر والثواب عند الله أن تدلنى على « أنواع » الاستدلال

ياسى ، التى يجيء « القياس » واحداً منها — أم ربما ون قد خلطت ذلك بالاستدلال الاستنباطى الذى أنواع ، أحد أنواعه هو الاستدلال القياسى رسطى المعروف ؟

٩ — تعادل Equivalence

يعترض الناقد بأن الرياضيين يستعملون كلمة التكافؤ » وأنهم يعرّفون التكافؤ بأنه تساوى حجمى سمين أو تساوى مساحتى السطحين الهندسيين .

ولكن ما حيلتنا يا صديقى ونحن نريد أيضاً أن طبق هذه الكلمة على مدركات منطقية ، لا هى من أحجام ولا هى من الأسطح ؟ إننا فى المنطق نريد ن نطلق الكلمة لتدل على التعادل بين القضايا ، القضيتان ق ، ك متعادلتان. لو كانت ق يلزم عنها ك ك يلزم عنها ق — إنه لا بأس من كلمة التكافؤ ، كنه لا بأس أيضاً من كلمة التعادل ، على أنى أحب ن أذكرك بأننا فى المنطق نريد التفرقة بين التساوى التعادل ، فالتساوى يكون بين حدين ، والتعادل ين قضيتين ، والأمر أمر تعريف .

١٠ — مغالطة ، غلطة Gallacy

وهنا يقول ناقدنامتفكهاً : وهذه « غلطة » من المترجم ، ن المغالطة خلاف الغلطة التى هى الخطأ. وأنا أرد على الناقد تفكهـــا أيضاً ، فأقول إنها « غلطة » منك فى فهم « الغلطة » إذا ظننت أنها لا تتساوى مع المغالطة » حيثما وردت ؛ فالاستدلال إذا أخطأ كان فيه غلطة وكانت فيه مغالطة ؛ وأحسب أن كلمة « مغالطة » لا تنفرد بمعنى وحدها إلا إذا كان الخطأ كذباً مقصوداً فى عملية الاستدلال ، وهذا لا يكون أبداً بين العلماء الذين هم وحدهم من نفكر فيهم ونحن نكتب المنطق ؛ والصفة من كلمة fallacy هى fallacious ومعناها « مغلوط » ، و « مغلوط » تصريف من غلط .

١١ — الحدود الجامعة Generic terms

يحسب الناقد أننا عند ما اخترنا كلمة « الجامعة » هنا ، قد فاتنا أن نفتح القاموس لنعرف أن generic هى من الأصل اللاتينى genus ، ولذلك تراه يقول إن المعنى هنا هو « الحدود النوعية » لأن كلمة genus معناها نوع — هكذا يقول ، لكننا نحيطه علماً بما يأتى :

(ا) إذا أراد الدقة فكلمة genus هى الجنس لا النوع .

(ب) « الحدود النوعية » فيها إشارة إلى « الأنواع » لكننا أردنا التخلص من كلمة « الأنواع » حتى لا يختلط الأمر بالمنطق الأرسطى و « أنواعه » .

(ج) أساس تمييز فئات الأشياء بعضها عن بعض — عند ديوى — هو ما يدركه الحس من صفاتها وخصائصها ، فلو « جمعت » هذه الصفات والخصائص المميزة لفئة ما ، بلورناها فى كلمة ، أى فى حد ، ومن ثم أردنا تسميته بالحد« الجامع » لأنه دالٌّ على مجموعة الصفات التى جمعناها من مشاهدة أفراد الفئة الواحدة .

(د) وهنـــالك « الحدود الكلية » وهى أقرب إلى « الأنواع » بالمعنى الأرسطى ، لأنها ماهيات ذهنية لا يلزم تحققها فى الوجود الفعلى .

١٢ — أعداد لا مقيسة Irrationals

إننى على وعى بأن كلمة « صماء » يستعملها الرياضيون لهذه الأعداد : لكن الأعداد المقصودة هنا ليست فى الحقيقة صماء بأى معنى من معانى الصمم ، فأنت تستطيع أن تخرج من كل منها أى عدد شئت من الأرقام العشرية دون أن ينتهى عند حد معين أو عند مقدار معلوم ؛ ومن هنا جاءت الكلمة الإفرنجية التى معناها الحرفى « لامعقولات » إذ كان المفروض « عقلا »

أن يكون العدد معلوم المقدار ، فإذا وجدناه يستطرد إلى ما لا نهاية فى أجزائه العشرية ، كان عدداً غير معقول ، أو هو عدد لا مقيس ؛ وليقل الرياضيون بعد ذلك ما شاءوا .

١٣ — الفئة الفارغة Null-class

يقول الناقد : « والصواب الفصل الصفرى » وأنا أصححه بأن الصواب هو ما قلته أنا ؛ وذلك لأن رجال المنطق الرياضى يستخدمون « الفئة الفارغة » لتعريف الصفر ، فكيف أعرِّف الصفر بما أسميه « الفصل الصفرى » ؟ إذ أن مجرد قولى كلمة « صفرى » يتضمن معرفتى لمعنى الصفر ، وإذن فلا حاجة بعد ذلك إلى تعريفه .

ولكى يتابع القارئ هذا الذى نقوله ، نوضّح له « الفئة الفارغة » بأنها مجموعة كبيرة تضم مجموعات صغيرة ، كل منها غير ذات أعضاء ، فمجموعة « رئيس جمهورية إنجلترا » ومجموعة « ملك فرنسا » ومجموعة « جبل من ذهب » ومجموعة « غول » ومجموعة « عنقاء » كلها غير ذات أعضاء ، فإذا أمكننا فى كل حالة من هذه الحالات أن نتصوَّر صورة للمسمَّى كيف يكون لو وُجد فعلاً ، فهو تصوُّر خالٍ من المفردات الخارجية التى يصدق عليها ، ولذلك فهوَ فى حكم الرمز الذى يشير إلى مجموعة ما ، بغير أعضاء موجودة الآن . . . اجمع فى تصورك كل هذه الفئات الخالية من الأعضاء يكن لك ما نسميه « بالفئة الفارغة » Null class ؛ وبعدئذ يجىء رجال المنطق الرياضى ويعرِّفون الأعداد بأنها دالة على فئات أشياء ، والصفر لا يشذ عن هذا التعريف ، فهو أيضاً دالٌّ على فئات ، لكن أى فئات هذه التى يقابلها العدد صفر ؟ هى « الفئات الفارغة » .

وأنا أسأل صديقى الأهوانى بعد هذا الشرح : أيهما أقرب إلى المطلوب — مصطلح « الفئات الفارغة » أم مصطلح « الفصول الصفرية » ؟

١٤ — وأخيراً يأخذ الناقد الفقرة الأولى من الكتاب ، ويضعها بنصِّها الإنجليزى ثم يضع ترجمتى له ليبين أننى لم أكن دقيقاً ، وأنا أسوق للقارئ نقطة واحدة مما ضربه مثلا فى هذه الفقرة :

ورد فى النص الإنجليزى ما يأتى :

No one doubts that the erlations expressed by such words as is, is not... belong to the subject-matter of logic...

وترجمتى هى : « . . . فليس عند أحد الباحثين شك فى أن العلاقة الوجودية ، ونفى هذه العلاقة الوجودية تنتمى إلى مادة المنطق » .

فقال الناقد ما ملخصه : إن هذه العبارة كلها بعيدة عن الأصل ، لأن « العلاقة الوجودية » لم ترد بتاتاً .

ولست أدرى بماذا أجيب عن هذا الاعتراض الذى لا يصدر إلا عمن فاته كل ما قيل عن كلمة is وتحليلها ، فهى فصول طوال ، وبحوث عراض ، قيلت وما تزال تقال عن كلمة is فى مثل قولنا this man is my father ، فكلمة is هنا فيها إثبات لوجود الموضوع أولا قبل أن تحمل عليه الصفة التى نريد أن نحملها عليه ؛ فما حقيقة هذه العلاقة الوجودية بين الموضوع والمحمول ؟ — هكذا يتساءل الباحثون المختصون ؛ وإذن ، فإذا ورد فى النص الإنجليزى السالف أن المنطق يعنى بالعلاقات المتمثلة فى كلمة is وكلمة is—not وغيرهما ، ثم جاءت الترجمة العربية تقول : إن العلاقة الوجودية ونفى هذه العلاقة الوجودية أمور تنتمى إلى مادة المنطق » أفيكون المترجم ضارباً فى صميم النص أم يكون قد أورد شيئاً « لم يرد بتاتاً » كما زعم الناقد الفاضل ؟

واقرأ بعد ذلك عجباً ، حين تقرأ الناقد وهو يقول إن عبارة « مادة المنطق » هنا خطأ منى فى ترجمة subject-matter of logic ، لماذا ؟ « لأن القول بمادة المنطق يحيلنا على صورة المنطق وقسمته قسمين : صورى ومادى ، وهو غير المراد » ووالله إنى لأظن بنفسى الظنون لو تناولت مثل هذا النقد بردّ ، وحسبى ردًّا مفحماً أن يكون نقد كهذا قد جرى على قلم الناقد .

(٢)

رد الدكتور عبد الحميد صبرة

أثار الدكتور أحمد فؤاد الأهواني، في مقاله المنشور بالعدد السابق من «المجلة» بعنوان «تعريب المصطلحات العلمية»، مسألة لا شك أنها على قدر كبير من الأهمية في هذه المرحلة التي بدأنا فيها تدريس المواد العلمية باللغة العربية في الجامعات. وقد تصدّى الدكتور الأهواني في مقاله لبعض المصطلحات العربية التي استخدمتها في ترجمتي لكتاب جورج سارتون: «العلم القديم والمدنية الحديثة». ولن يتسع المجال هنا لمناقشة كل ملاحظات الدكتور الأهواني، فأكتفي بإيضاح نقطة هامة تتصل بترجمة بعض المصطلحات الرياضية الأساسية.

اعترض الدكتور الأهواني على استخدام «المصادرات» مقابل postulates وحجته أن المحدثين يفضلون «المسلّمات»، وأن العرب لم يلتزموا بلفظ «المصادرات» فقالوا أيضاً «الأصول الموضوعة». والحق أن العرب قد استخدموا هذه العبارة الأخيرة ولكنها لا ترادف عندهم لفظ «المصادرات». ومن يقارن بين ما جاء في كتاب «التحليلات الثانية» لأرسطو، المقالة الأولى، الفصل العاشر، وما يقوله ابن سينا في كتاب «البرهان» من «الشفاء» (مثلا ص ١١٤، ١١٥ من تحقيق الدكتور أبو العلا عفيفي) يتبين له أن العرب استعملوا «المصادرة» في مقابل aitêma : postulate، واستعملوا «الأصل الموضوع» في مقابل hypothesis. وهكذا فعلتُ أنا في ترجمة كتاب سارتون فلم أستخدم عبارة «الأصل الموضوع» مرادفة لكلمة «المصادرة» كما ظن الدكتور الأهواني.

كذلك رأى الدكتور الأهواني أن عبارة «الأصل الموضوع» أقرب إلى اللفظة اليونانية aitêma من كلمة «مصادرة». ولست أدري كيف رأى هذا الرأي. فهذه الكلمة اليونانية مشتقة من فعل بمعنى «سأل» أو «طلب». وفي العربية «صادره على كذا» أي «طالبه به» «القاموس المحيط». هذا في حين أن عبارة «الأصل الموضوع» تكاد تكون ترجمة حرفية لكلمة hypothesis فمعنى هذه الكلمة «الموضوع» تحت (شيء آخر)، أي ما يتخذ أساساً لشيء آخر.

أما القول بأن المحدثين يفضلون «المسلمة» في ترجمة postulate، فليس واجباً أن يحتج به على ترجمة نص قديم بما يطابق المصطلحات العربية القديمة. ذلك أن هذه المصطلحات القديمة تفترض فلسفة معينة ربما كانت مختلفة، بل نعلم أنها مختلفة فعلا عن فلسفة المحدثين. لقد ميز أرسطو، واتبعه في ذلك القدماء ومنهم أقليدس، بين الأوليات axioms والأوضاع heses؛ ثم قسم الأوضاع إلى حدود definitions وأصول موضوعة hypotheses ومصادرات postulates. واستخدم أرسطو أيضاً عبارة coinai doxai (الآراء المتعارفة) مرادفة لكلمة axiomata. ومن هنا جاز لسارتون أن يستخدم axioms في ترجمة coinai ennoiai أو common notions (العلوم المتعارفة)، وهذه العبارة الأخيرة التي استخدمها إقليدس فعلا.

ولكن المحدثين لا يميزون في النظريات الاستنباطية deductive theories إلا بين قضايا مسلم بها وأخرى مبرهن عليها — وذلك إلى جانب الحدود (أو التعريفات) بالطبع. أما القضايا المسلم بها فيسمونها أحياناً postulates وأحياناً أخرى axioms، ولا بأس في الحالتين من استخدام لفظة «المسلمات». والقضايا المبرهنة يسمونها theorems، وأقترح ترجمتها بكلمة «المبرهنات»، لا بكلمة «النظريات» التي شاع استعمالها. وهم يطلقون على القضايا المسلم بها والمبرهن عليها لفظ theses، ومعناه في المصطلح الحديث القضايا المقر بصدقها (إما على سبيل التسليم، وإما عن طريق البرهان)، وأقترح ترجمته بكلمة «المقررات».

ملاحظتان أخيرتان :

(١) قلت « مشتركة فى القوة » مقابل dynamei symmetroi متبعاً فى ذلك ابن سينا . وقيل بالإنجليزية commensurable in square ، ولم يقولوا symmetrical in square (١) كما يريدنا الدكتور الأهوانى أن نقول فى العربية : « متماثلة فى القوة » . و « الاشتراك » هنا لفظ اصطلاحى شرحته فى ص ٥٥ — ٥٦ من ترجمة كتاب سارتون . وواضح من الشرح أن لفظ « المماثلة » غير مستحسن فى هذا السياق .

(٢) ورد فى الترجمة « نظيف بن يمن » ، وصححه عند الدكتور الأهوانى « نظيف بن أيمن » . ولكنه لم يذكر المرجع(*) وقد ورد بالصورة الأولى فى بروكلمز « تاريخ الأدب العربى » ، ملحق الجزء الأول ، ص ٣٨٧ ، وفى سارتون « المدخل » ، الجزء الأول ، ص ٦٦٤ .

أما مسألة رسم الأعلام الأجنبية القديمة فهى مسألة متشعبة ليس باستطاعتى أن أوفيها الآن حقها .

(*) لعل الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى قد رجع إلى ترجمة كتاب « ما بعد الطبيعة » لأرسطو الذى نشره الأب بويج عند نشر تفسير مابعد الطبيعة لابن رشد . فقد أشار إلى أن الاسم ورد فى جميع المخطوطات التى رجع إليها بهذه الصيغة « نظيف ابن أيمن »

« المجلة »





الرواسب الغنائية في مسرحيات شوقي

بقلم الدكتور حسين نصار

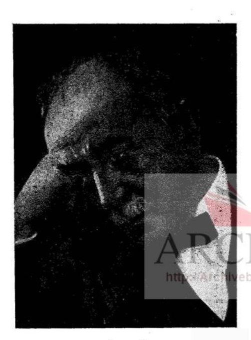
يضم تاريخ الأدب والنقد وفرة من القضايا والآراء التي تلوكها الألسنة وترددها ، جيلا بعد جيل ، دون فحص أو دراسة . وقد تبين زيف كثير من هذه الأقوال عندما وُضعت منفردة تحت مجهر البحث المتعمق ، وتبين الجهل بكثير من دلالات الأقوال الأخرى ، أو الجهل بما تصل إليه من مدى ، أو بكثير من جوانبها وأركانها ، وما تؤدي إليه من نتائج قريبة وبعيدة .

ولعل سبب ذلك ، أو السبب الأول لذلك ، كراهية الدارسين للنقاط الجزئية ، وشغفهم بالموضوعات العامة . فهم لا يتناولون إلا القضية العامة ، التي يمكن للكاتب أن يطنب ويطنب في الكتابة عنها ، ولا يحترمون كثيراً البحث الصغير الذي يعالج نقطة جزئية واحدة ، فيوفيها حقها بحثاً وكتابة ، ولا يتزيّد فيهما .

وقد آن لنا أن نعدل عن هذه النظرة ، وأن نوجّه همنا الأول إلى دراسة النقاط الجزئية المنفردة ، وأن نقف سداً منيعاً أمام سيل البحوث العامة ، التي لا تقوم لها قائمة إلا على التعميم في الدراسة ، وفي القول ؛ وما أظن ذلك بالأمر الهين ، ولكنه الأمر الضروري . فلا يمكن بحال من الأحوال أن ندرك البحث العام الصائب ، إلا إذا مهّدنا أمامه الطريق بالأبحاث الجزئية المتعمقة ، التي لا تعرف زخرف البحث ولا الكتابة .

* * *

وهذا المقال محاولة إلى استجلاء جوانب قول أو قولين عامّين يطلقان على الأدب المسرحي ، لشاعرنا الذي احتفينا بذكراه من أسابيع : أحمد شوقي .



أحمد شوقي

فما من دارس تعرض لهذا الشاعر ، ومسرحياته ، إلا ذكر أن هذه المسرحيات ضمّت — دون وعي من الشاعر أو تحت وعيه — كثيراً من الرواسب المتخلفة عن شعره الغنائي . وما من دارس تناول أشخاص هذه المسرحيات ، إلا قال إنها شخصيات ضعيفة باهتة .

وجعل كل دارس يبحث عن الأسباب التي جعلت هذه الرواسب تتسرب إلى مسرحيات شوقي . فأجمعوا كلهم على أن أحمد شوقي الذي مارس الشعر

الغنائى نيفاً وأربعين سنة قبل أن ينظم مسرحياته ، لم يكن فى قدرته أن ينقطع عن ماضيه الطويل ، بل عن حاضره أيضاً ، ويبتر كل صلة بينه وبين الشعر الغنائى ، ويخلص نفسه للشعر المسرحى . فلما كتب ما كتب من مسرحيات اعتمد على مقومات الشعر الغنائى فى إحداث التأثير المسرحى ، وانتقل على المسرح حاملا معه تقاليد فنه الغنائى القديم .

كذلك لم يكن شوقى قادراً أن يبتّ الصلات بينه وبين الشعر العربى عامة ، وهو شعر غنائى فى جملته ، لم يعرف الشعر التمثيلى من قبل . فشوقى يضرب فى أرض بكر ، ليس لها رسوم ولا حدود ، بل إن ما بها من أعلام وصُوى يبعد به عن الفن الذى يريد أن يقيم له كيانه .

وإذن فالشعر الذى اتخـــذه شوقى أداة للتعبير عن مسرحياته ، كان بالضرورة شعراً غنائيًّا ، ولا حيلة لشوقى فى ذلك . ولم يكن ذلك الشعر العربى غنائيًّا بخصائصه الفنية حسب ، بل كان يتغنى به فعلا ، على اختلاف أوزانه وموضوعاته ، كما يتضح من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى .

وكان التمثيل فى الإقليم المصرى ، فى ذلك العهد ، خطابىَّ النزعة ، يحاول استهواء الجماهير بالعبارات المزخرفة ، والشعر ، والاعتماد على ما يثير خيال النظّارة وعواطفهم .

ولما كان المصريون — قبل أن يعرفوا المسرح — مولعين بالغناء ، يقضون لياليهم فى الاستماع إليه ، وأراد المسرح أن يجذبهم إليه ، ويغريهم بالتردد عليه ، نقل لهم الغناء ، وأدخله فى برامجه . فكان لا بد من الغناء ، إما فى المسرحية نفسها ، أو بين فصولها . وقد أدّى ذلك إلى ازدهار المسرح الغنائى ازدهاراً رائعاً ، ووجد كبار المغنين المسرحيين مثل : سلامة حجازى ، والمشهور من الأوبرات مثل التى لحنها سيد درويش . بل قدم لنا ذلك المسرح أشهر مغنينا العاطفيين الآن : محمد عبد الوهاب . فكان لزاماً على أحمد شوقى أن يراعى هذا المسرح الذى يكتب له ، والجمهور الذى يريد أن تمثل مسرحياته أمامه ، ويحوز إعجابهم .

أضف إلى ذلك أن الشاعر نفسه كان مولعاً بالغناء ولعاً شديداً . ودليل ذلك رعايته محمد عبد الوهاب ، وعنايته به ، وتعهده بالنصائح ، وإسهامه فى تخريجه الفنى ؛ وتقديمه المقطوعة وراء الأخرى له ليلحنها : وما نظم من شعر فى أم كلثوم ؛ وما رثى به كبار المغنين الذين توفوا فى حياته .

كلُّ هذه العوامل اجتمعت حول شوقى ، فجعلته عرضة للتأثر بالخصائص الغنائية للشعر ، لا يفطن إلى ما يتسرب منها من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى ، أو يفطن لبعضه ولكنه لا يستطيع التخلص منه أو لا يريد هذا التخلص .

* * *

وتعقب الدارسون الآثار التى خلفها الشعر الغنائى فى مسرحياته ، أو الصور التى اتخذتها هذه الرواسب الغنائية ، وأماطوا اللثام عنها . ونستطيع أن نصنّف هذه الرواسب إلى نوع ظاهر جلىٍّ لا يحتاج إلى بيان ، وإلى نوع خفىٍّ أو غير مباشر فى حاجة إلى إبانة الروابط بينه وبين الشعر الغنائى .

ويتمثل النوع الجلى فى الفصول أو المشاهد أو المناظر غير المسرحية التى أقحمها الشاعر على مسرحياته ، دون أن ترتبط بتسلسل الأحداث ارتباطاً وثيقاً . وإنما فعل ذلك لقيم غنائية . فهو حريص كل الحرص أن يودع كل مسرحية من مسرحياته مقطوعات أو قصائد وفر لها كل أسباب الغناء من قيم صوتية ، بل ما أتى بها إلا لتغنَّى ، مثل نشيد ، الحب الحياة ، ونشيد الموت فى مسرحية مصرع كليوباترة ، ونشيد القبور

فى مسرحية مجنون ليلى ، وأناشيد الزواج فى مسرحيات قمبيز وعلى بك الكبير وعنترة وغيرها . وهو مولع بالمواقف التى تتيح الفرصة للغناء ، مثل الحفلات ، والولائم ، ومناظر الغرام ، واللوحات الاستعراضية ، التى ملأ بها مسرحياته جميعاً .

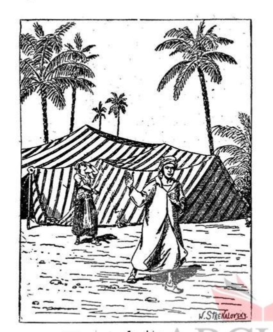
وعيب هذه المقطوعات أنها دخيلة على الحوار ، ولا تعطينا جديداً ، ولا تؤدى إلى تطور فى أحداث المسرحية ، بل إنها تطغى على الحركة المسرحية ، فلا تتوالى مندفعة ، وتضطر إلى الوقوف أو الجمود حتى يفرغ أصحاب الغناء والاحتفال ، وتصيب الحوار بشىء من التراخى والفتور ، وتصيب تصميم المسرحية نفسه بشىء من التفكك . فالمعروف أن المسرحية محدودة الوقت ، لا بد أن تجرى أحداثها فى توتر مندفع ، ويأخذ بعضها برقاب بعض ، فلا يرد حدث إلا إذا استدعاه سابقه ، حتى تجذب انتباه النظارة ، فيستغرقوا فيها وفى أحداثها .

وتتمثل الرواسب غير المباشرة فى كثير من الظواهر . فقد ذهب الدكتور شوقى ضيف مثلا إلى أن أحمد شوقى أميل إلى المسرح الاتباعى منه إلى الابتـــداعى ، وأرجع ذلك إلى غنائيتـــه . فقال :

« ومسرح شوقى لذلك مسرح كلاسيكى ، وكأن ذوقه فى شعره الغنائى الذى جعله يستمد فى إطاره من القديم كما أسلفنا هو الذى دفعه إلى هذا الاتجاه فى مسرحياته ، فنظمها من ذوق الكلاسيكيين الفرنسيين ... ولم يعن بالمسرح البرجوازى الذى نشأ بعد ذلك والذى يـــستمد موضوعاته من الحياة الشعبية الفرنسيـــة ، وكذلك لم يعن بالمسرح النفسى ... الذى يصور مشكلات الناس الاجتماعية والإنسانية » (الأدب العربى المعاصر ٧٠) .

وهو قول قد يصح ، ولكن يخيل إلى أنه يحتاج إلى دراسة مفصّلة ، لأن المعروف أن الإبداعيين (الرومنسيين) أقرب إلى الغنائية والذاتية من الاتباعيين ، ولذلك أخفقوا فى الفن المسرحى على حين نجح أسلافهم .

ويتصل بذلك القول بذاتية مسرح شوقى . فلم



ليلى وقيس
فى مسرحية « مجنون ليلى »

يحاول الشاعر أن يختفى وراء مواضيعه أو شخصياته أو حواره ، ويترك الحرية للمسرحية ليتطور موضوعها من داخل الشخصيات ، وتتحرك شخصياتها مع أحداث الموضوع فى اتساق . بل فرض نفسه عليها ، وعلى أبطالها خاصة ، فلم يتركها لتعبر عن نفسها ، وإنما تكلم هو من ورائها بشكل خطابى تظهر فيه ذاتيته وآراؤه وأهواؤه ظهوراً بيّناً .

والشعر الغنائى غاية فى ذاته ، لا يرمى الشاعر إلى شىء وراءه ، فيوفر له كل ما رأى أنه من أسباب الجمال ، من لغة منمقة ، ومعان طريفة ، وصور بديعة ، لينفذ به صاحبه إلى مشاعر القراء لاستثارتها . أما الشعر المسرحى فليس بغاية ، وإنما هو وسيلة لإدارة المسرحية وحوادث الموضوع ، والتعبير عما يجول فى أفكار وأعماق الشخصيات . والشعر فى مسرحيات

شوقى يتمتع بكل خصائص الشعر الغنائى أو بكثير منها ، فهو غاية مجملة ، منمقة ، مختارة الألفاظ ، كثيرة الصور . . . ولذلك قال الدكتور طه حسين عنه : «أما عن التمثيل فقد غنى شوقى فأطرب وأثر ولكنه لم يمثل» . (حافظ وشوقى ٢٢١) . وتوسط الدكتور شوقى ضيف فقال :

« لاريب فى أن طه حسين يغلو حين يذهب إلى أن شوقى غنى ولم يمثل ، وكان أولى له أن يقول إنه غنى ومثل » . (شوقى ١٩١)

ويشهد لكون شوقى لا يفرق بين الشعرين : الغنائى والمسرحى ما أدخله فى مسرحيتى مجنون ليلى وعنترة ، من شعر قيس بن الملوح وعنترة ، دون أن يدخل عليه تغييراً ما ، لإعجابه الغنائى به . فلا شك أن شعرهما — وأولهما من الشعراء العذريين الموغلين فى الذاتية الغنائية — فاقد لكل خصائص الشعر المسرحى .

ويشهد لذلك أيضاً محاولته الاحتفاظ بقيم الشعر الغنائى فى شعره المسرحى ، بل توفير الخصائص الشكلية له أيضاً . فقد احتفظ بأوزان الشعر الغنائى وقوافيه ، ونظم مسرحياته من جميع بحور الشعر العربى ، وجعل المتحاورين يستكملون الوزن ، وإن لم يستكمله المتكلم الواحـــد . ووضع على لسان أحد المتحاورين فى كثير من الأحيان شعراً كثيراً ، فخرج بذلك عن نظام الحوار إلى نظام القصائد العربية الغنائية ، وأوقف الحركة المسرحية . فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز ، بل يطنب كثيراً ويسترسل استرسالا ، لا يشك سامعه فى أنه إنما يستمع إلى قصيدة لا إلى قطعة من حوار .

وقد أورد الدكتور شوقى ضيف مسودّة بعض شعره المسرحى (شوقى ٦٥) يبين منها أن الشاعر كان ينظم هذا الشعر على صورة القصائد الغنائية ، ثم يحاول أن يخضعها للمسرح . فهو لا يستطيع أن يفى بمطالب الشعر المسرحى بادئ ذى بدء .

كذلك تتصف صور الحوار عند شوقى بأنها تركيبية ، وتكاد لا توجد بينها تلك الوحدة الحية التى تميز العمل الفنى ، بحيث ترتبط سلاسل الحوار بأواصر السببية ، ويعم عنصر الوحدة النابع من الشخصية ؛ على حين يعتمد الحوار المسرحى على التحليل النفسى العميق للشخصية والموقف ، ويخضع خضوعاً تامّاً للتمثيل .

وأخيراً نصل إلى أهم نقطة فى هذا المقال ، وهى التى صال وجال فيها الكتّاب ؛ أعنى شخصيات مسرحيات شوقى . وكل من تعرّض لها عابها ، بل أرجع الدكتور محمد مندور سبب إخفاق شوقى فى إحداث الأثر النهائى المنشود إلى اضطرابه فى وصفها وتحليلها .

ووصف الدارسون هذه الشخصيات بأنها لا حياة فيها أو فاقدة الحيوية جامدة ؛ وبأنها بسيطة التركيب ، قليلة التعقيد ، قليلة الألوان ، ضحلة العمق ؛ وبأنها ضائعة السمات ، منعدمة الملامح بحيث يلتبس بعضها ببعض ، وبأنها مرتبكة مضطربة متناقضة مزدوجة . ويهمنا الوصف الأخير بخاصة .

فقد ذكر الدكتور مندور أن شوقى لم يحلل شخصياته ، وشخصيات مصرع كليوباترة بخاصة ، على نحو يستطيع أن يحقق المشاركة الوجدانية المطلوبة بينها وبين المشاهدين ، بحيث يعجبون بمظاهر القوة والعظمة فى نفوسهم ، ويلتمسون العذر لمواضع الضعف . فقد صور كليوباترة على نحو يشعرنا بأنها غير مؤمنة على الإطلاق بأى شىء مما تقول ، فهى أحياناً ملكة مصر التى تضحى فى سبيلها بكل شىء ، وهى أحياناً ملكة طموح تعمل لمجدها الشخصى وتضحى بكل شىء فى سبيله . وهى أخيراً شهوانية اللذات تستعبدها غرائزها وتسيطر على حياتها . وبين كل هذه الاتجاهات تضطرب حياتها وتختلط تصرفاتها ؛ بحيث يحس المشاهد بأنها كاذبة فى كل ما تقول . وليس هذا الشعور ناتجاً عن تقلب مشاعرها وتغير حالاتها

النفسية ، فهذه التقلبات حقائق نفسية كثيراً ما نصادفها فى الحياة ، وفى روائع المؤلفات الأدبية . ولكنها تكون تقلبات صادقة لها ما يبررها من الأحداث . وأما كليوباترة عند شوقى فلا نحس الصدق فى حالاتها المتقلبة ، ولا نلمس مبررات هذا التقلب وضروراته .

وذكر الدكتور محمود حامد شوكت ؛ أن « شوقى » أضرَّ بتصوير شخصية كليوباترة بحيث لا نعلم من أقوالها أو أفعالها ، أهى عاشقة لأنطونيو أم مخلصة لمصر . وأبان أن الحديث الواحد قد يكشف عن تناقض بين هواها وواجبها ، فلا نعلم أيهما محور شخصيتها . وكثيراً ما ترتبك حين يظهرها وطنية على طول الخط . ويبرز هذا التناقض نفسه فى شخصية أنطونيو ، وليلى ، فهى فتاة بدوية موزعة بين إخلاصها لهواها وإخلاصها للتقاليد، على أنها تنسى أحدهما حين تنغمس فى الآخر. فشوقى مخفق فى تصوير الصراع ، الصراع الذى كان من الطبيعى أن يثور فى نفس ليلى بين حبها لقيس وخضوعها للتقاليد . ففى سهولة عجيبة يفوض المهدى : والد ليلى ، لها الأمر لتختار زوجها ، وفى سهولة عجيبة تختار ليلى ورداً الثقفى وتفضله على قيس . وكل ما نلمسه منها هو مجرد ندم على هذا الاختيار .

وأراد الباحثون أن يعللوا ضعف هذه الشخصيات عند شوقى . فذكر الأستاذ العقاد أن مسرحياته خلت من الشخصيات ، لانعدام شخصيته هو فى شعره . وذكر الدكتور شوكت أنه ربما لم يقصد إلى عمق التحليل . والسببان يحتاجان إلى فضل قول ودراسة .

كذلك أرجع الدكتور شوكت ذلك إلى تدخُّل شوقى فى تعبير شخصياته ، وتقييده حريتها ؛ وإلى محاولته أن يرفع من شأنها بشعر مصطنع ، كما فعل فى كليوباترة مثلا حين حلل نفسيتها من وجهة نظر الدفاع عنها وتبرير كل ما تُصدر من أعمال . فالشخصيات إنما تحيا بنواحى الضعف حياتها بنواحى القوة . ولذلك



كليوباترة ميتة
فى مسرحية « مصرع كليوباترة »

كانت شخصياته الثانوية أقرب إلى الحياة من أبطاله ، لأنه لم يتدخل كثيراً فيها .

وأرجعه أيضاً إلى كون كثير من هذه الشخصيات تاريخية . ومن المتعذر إحياء الشخصية التاريخية . ويحتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفران لشاعر مبتدئ كشوقى فى مسرحياته . فالشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى الأفراد ذوى الملامح البينة الصفات ، الذين نجدهم فى الحياة . فخالف بذلك الأستاذ العقاد الذى رأى أنه ليس فى تحضير الشخصيات التاريخية وتصويرها فضل كبير بالنسبة إلى فضل الإنشاء والإبداع .

والحق أنه لا يمكن إطلاق القول فى هذه القضية ، فبعض الأدباء يحسن إحياء الشخصيات التاريخية ، وبعضهم يحسن تصوير الشخصيات الحية ، وليس هذا

العمل بأسهل من ذاك ، فالاثنان يلتقطان من حياتهم الحاضرة ما يقيمان عليه تصوير دنياهم الفنية : مبتكرة كانت أو تاريخية .

وردّ الدكتور شوكت هذا الضعف أيضاً إلى السيل الغنائى ، أو الاتجاه الغنائى الذى اندفع فيه الشاعر ، وضحى فى سبيله بالقيمة المسرحية . وعند ما شرح هذا الاتجاه تبين أنه يريد به تدخله فى شخصياته .

وأعتقد أن الدكتور شوكت أصاب فى رد ما أصاب أبطال شوقى إلى غنائيته ، أعنى أن ذلك أثر من آثار الشاعر الغنائى فى الشاعر المسرحى . ولكنه لم يتبين الطريق السوىّ حين أراد أن يبين ما يريد .

فأحمد شوقى أولا لا يمكن وصفه بجهل القواعد الفنية للمسرحية ، بل هو عارف بها ملمّ بدقائقها . وقد اعترف بذلك الدكتور شوقى ضيف أكثر من مرة ، فقال : إننا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهداً أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها . وقال أيضاً فى أثناء حديثه عن مصرع كليوباترة : « وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها » (شوقى ١٩٦) .

ويؤكد ذلك تحليل الدكتورين : شوكت ومندور لمسرحياته . وإن لم يصرّحا بجودة تصميم شوقى لمسرحياته . يقـول منـدور : « من المقرر فى المسرح الكلاسيكى أن تبنى المسرحية فى أساسها على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة . ومن البين أن شوقى قد بنى مآسيه فى جملتها على هذا الصراع ... » (مسرحيات شوقى ٢٤) .

كذلك لا يمكن وصف شوقى بجهل القواعد الفنية لتصميم الشخصية المسرحية ، بل هو عارف بها . ولذلك أقام شخصية كل بطل من أبطاله على صراع صالح لأن يأتى بالمسرحية الجيدة ، فشخصيتا كليوباترة وأنطونيو تعتمدان على الصراع بين حب الوطن وهوى عدوّ له ، وشخصيات مجنون ليلى وعنترة تعتمد على الصراع بين الهوى والحوائل الاجتماعية .

ويذكر الدكتور شوكت أن الشخصية عند شوقى تدفعها عادة عاطفة عامة توجّه تفكيرها وسلوكها ونوازعها بحيث تظهر أفعالها وأقوالها منسجمة معها دالة عليها ، وفى البطل عيب تنفذ منه المأساة إليه .

إذن أجاد شوقى تصميم مسرحياته وأبطالها . فما الذى حدث ؟

أدق من أجاب عن هذا السؤال الدكتور مندور الذى رأى أن شوقى وضع بذور الصراع فى مسرحياته ، ولكنه لم يستطع أن ينميها فبقى الصراع عنده سطحياً لا يتعمق أغوار النفس البشرية ولا يشق الحجُب عن خفايا العقل الباطن وعمل الغرائز وشهوات النفس ونزواتها الدفينة .

ولكن لماذا ؟

أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال لا تكشف عن ضعف الصراع فى مسرحيات شوقى فحسب ، بل عن ازدواج الشخصيات وتناقضها أيضاً . والإجابة بسيطة ذكرها كثيرون ، وهى : كون شوقى شاعراً غنائيـاً .

والشاعر الغنائى ذاتىّ ، ينظر إلى وجدانه ، إلى داخل نفسه ، ويغيب عن كل وجود آخر ؛ وينظر إلى اللحظة التى يعيش فيها وينسى كل وقت غيرها . قال شوقى نفسه :

قد يهون العمر إلا ساعةً وتهون الأرض إلا موضعاً

وقال على محمود طه :

نَسِيَ التاريخَ أو أنسِيَ ذكرَهْ
غيرَ يوم لم يعدْ يذكر غـيرَهْ
يومَ أن قابلتُه أولَ مرَّهْ

فهو حين يحب يرى حبيبه حاوياً لكل جميل ، ولا جميل غيره ؛ وحين يكره يرى بغيضه حاوياً لكل قبح ، ولا قبيح غيره ؛ وحين يرضى عن أحد يرضى عن كل ما يعمل ، ويعمى عن كل ما يعن سوء .

وعين الرضا عن كل عيبٍ كليلةٌ
كما أنَّ عين السُّخطِ تبدى المساويا

يعيش فى حبه ، وفى كرهه ، وفى رضاه ، وفى جميع مشاعره ، وينسى الحياة الخارجية ، ويعيش فى داخل ذاته ، ويضخم فى كل ما يجرى فيها ويبالغ .

وكذا كان شوقى فى مسرحياته . يقول عنه الدكتور شوقى : « لا ريب فى أن هذه القطعة وحدها كافية لنعرف أنه نسى شخصيته ممثلا ، فانطلق يصور حياة كليوباترة من حيث هى ، ونسى أنه يحاول فى مسرحيته أن يدافع عنها ... ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه نسى أول هذه القطعة نفسها وأنها عشــقت العبقرية من حيث هى كما وضح ذلك فى موضع آخر . ونسى أيضا قولها إنها أحبت أن تبسط سلطانها على الأبطال ، كل ذلك نسيه ... » (شوقى ٢٠٧) .

كذلك يبالغ شوقى ويهوِّل فى إبراز صفات أبطاله . فعنترة أبداً منتصر يفتك بأعدائه ويتلاعب بهم . وكليوباترة — فى مواطن الوطنية — مصرية متطرفة ؛ و — فى مواطن الحب — عاشقة مولهة ؛ وقارئة تغيب عن الوجود إذا أمسكت كتاباً ؛ وأمٌّ مثالية و . . و . . فهى إذن مجموعة من الصفات المتطرفة التى قد تتناقض . وهى فى كل منظر تظهر فيه تمثل صفة واحدة ، ولكن لا يجتمع فى المشهد الواحد صفتان أو أكثر . ومن هنا فقدت اتساق شخصيتها وانسجامها ، وانفصلت صفاتها بعضها عن بعض . وكأن مسرحية مصرع كليوباترة تضم عدة نساء بهذا الاسم : إحداهن وطنية مخلصة ، وثانيتهما عاشقة لأنطونيو . . . ولا تجتمع واحدة مع الأخرى . وعدم الاجتماع هذا هو الذى أضر بالمسرحية والشخصية ، وأفقدهما الصراع ، لأنه قائم على اجتماعهما .

والسبب الأول غنائية شوقى التى لا ترى إلا الموقف الواحد ، وتغيب فى اللحظة الواحدة ، ولا تنظر نظرة شاملة إلى الحركة المتطورة التى لا بد أن تقوم عليها المسرحية . والمسرحى يقيم مسرحيته على فكرة معينة يراعيها طوال مسرحيته ، وندعوها فكرته أو فلسفته . أما الشاعر الغنائى فيشق عليه أن يكون له فلسفة خاصة ، لأنه يعبر عن لحظات . ربما لا يكون لها امتداد ، أو ربما تغير امتدادها تماماً .



جبال وهضاب واخاديد على قاع البحر

بقلم الدكتور أنور عبد العليم

في مقال سابق في «المجلة»[1] تحدثنا عن طرق سبر الأعماق ، وأوضحنا كيف استعان العلماء بأجهزة الصدى في الكشف عن طبيعة أغوار البحار والمحيطات السحيقة ، وكيف تمكن هؤلاء العلماء من رسم شكل القاع في أجزاء كثيرة من هذه البحار والمحيطات .

ولقد تمخضت هذه الدراسات عن وجود تضاريس على قاع البحر العميق تحاكي مثيلاتها الموجودة فوق سطح اليابسة (شكل ١) ، بيد أن هناك اختلافاً جوهرياً في شكل هذه التضاريس مردُّه إلى أن عوامل التعرية الهوائية التي غيَّرت الكثير من معالم وجه الأرض على مدى الأحقاب الطويلة بفعل الحرارة والبرودة والأمطار والرياح ، وما يصاحبها من تفتت الصخور وتشقُّقها ونحتها وحملها من مكان لمكان — مثل هذه العوامل لا وجود لها في الأغوار السحيقة ، تلك البيئة الهادئة المستقرة التي تتسم بالظلام الدامس والبرودة الشديدة والضغط العالي والركود على وجه العموم .

ومن ثم فإن الجبال الشاهقة التي تكونت على قاع المحيط أثناء الحوادث الجيولوجية العنيفة في الأزمنة الخالية ، لا تزال تحتفظ بالشكل والطابع الأصلي القديم الذي تكوَّنت عليه ، ومن ثم أيضاً فإن دراستها لتلقي كثيراً من الضوء على تاريخ تكوين الجبال على اليابسة .

كل هذا إذا استثنينا الأثر الذي تتركه ثورات البراكين على قاع البحر في بعض المناطق من آن لآخر والتي تقذف بالحمم تحت الماء فيتراكم ويرتفع

(١) عدد ديسمبر ١٩٦٠ .

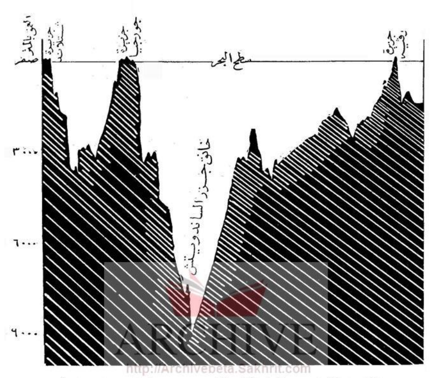
قاع البحر ويعلو مكوِّناً الجزر البركانية المعروفة في أرجاء كثيرة من المحيط الهادي .

ومن آن لآخر قد تظهر بعض الجزر البركانية الجديدة في بعض المناطق ، مثل تلك الجزيرة التي ظهرت في عام ١٨٣٠ فجأة بين الساحل الإفريقي وجزيرة صقلية ، وما لبثت أن اختفت .

وقد يبلغ نشاط البراكين تحت الماء من العنف والشدة مبلغاً قد يؤدي إلى نسف الجزر البركانية بعد تكوينها ، مثلما حدث في عام ١٨٨٣ حين انفجرت جزيرة كراكاتو من مجموعة جزر الهند الشرقية ، تلك الجزيرة التي كانت تعلو فوق سطح البحر بنحو ٤٠٠ متر فأصبحت بين عشية وضحاها أثراً بعد عين وزالت من الوجود ، ولم يبق منها إلا بعض الشعاب التي هي الآن على أعماق تقدَّر بنحو ٣٥٠ متراً تحت سطح البحر .

وتعدُّ ثورة بركان كراكاتو من أعنف الحوادث الجيولوجية التي اعتورت سطح الأرض في الأزمنة الحديثة ، والتي تعيد إلى الذهن تلك الحوادث الجبارة القديمة التي نشأت عنها التواءات عنيفة في القشرة الأرضية ، أو انحسار البحر عن مناطق من اليابسة أو طغيانه عليها .

ويذكر الجيولوجيون أن انفجار بركان كراكاتو المذكور كانت له أصوات مزعجة وصدى كالرعد سمعه الناس على بُعد آلاف الأميال من مصدر انفجاره ، وتسببت عنه أمواج مدمرة بلغ ارتفاعها



شكل ١ – قطاع فى عرض المحيط الأطلسى الجنوبى بين جزيرة شتلاند وبين جزيرة بوفيه (عند خط عرض ٥٥ جنوباً) يبين طبوغرافية القاع .

أكثر من ثلاثين متراً، وامتد أثرها إلى سواحل بعيدة، فدمرت الحرث والنسل، وهلك عشرات الألوف من بنى البشر حتى لقد ظن الناس وقتها، أن يوم القيامة قد أزف !

وأما عن السحب ، البركانيــة والرماد الذى انبعث من هذا البركان العنيف، فقد حملته الرياح إلى طبقات الجو العليا، وظل يدور حول الأرض أعواماً كثيرة، وتساقط فى عرض المحيطات مكوناً طبقة من الرواسب لا يزال العلماء يعثرون عليها فى طيَّات الرواسب العميقة المستخرجة من أغوار المحيطات حتى اليوم .

● الإفريز القارى والمنحدر القارى

وقبل أن يتشعب بنا الحديث ، دعنا نقم بجولة تحت سطح البحر، ولننظر إذن ماذا عسانا نجده من تضاريس ، وما هو شكل القاع ، وما هى طبيعته ؟

إننا إذا تتبعنا حواف القارات عند اتصالها بالبحار والمحيطات ، لوجدناها فى جملتها تنحدر انحداراً هيناً تحت سطح البحر مكونة لما يسمى « بالإفريز القارى » أو الرصيف القارى (شكل ٢) ويختلف عرض هذا الإفريز فى الأماكن المختلفة من العالم ، وإن كان هذا العرض يمتد فى المتوسط نحو ٣٠ ميلا فى البحر . وقد يضيق عرض الإفريز ضيقاً شديداً جداً عند ما تنحدر

الجبال الساحلية انحداراً شديداً نحو البحر ، كما هى الحال فى فيوردات النرويج ، وكما هى الحال فى المناطق البحرية المتاخمة لسلسلة جبال الأنديز فى أمريكا الجنوبية الغربية . وفى مثل هذه الأحوال يكون عرض الإفريز القارى صفراً : أى لا وجود له على الإطلاق .

وقد يتسع هذا الإفريز اتساعاً كبيراً فيصل إلى أكثر من ٨٠٠ ميل داخل البحر ، إلا أن مثل هذا الاتساع لا يوجد إلا فى المناطق القطبية ، حيث تنحدر سواحل سيبريا الشمالية انحداراً خفيفاً هيناً إلى قاع المحيط المتجمد الشمالى .

وقد اتفق معظم علماء البحار على تحديد نهاية الإفريز القارى تحت سطح البحر عند عمق قدره ٢٠٠ متر ، وإن كان لهذه القاعدة أيضاً شواذ ، فقد يصل الإفريز إلى عمق ٦٠٠ متر فى بعض المناطق . وعند نهاية الإفريز القارى ينحدر قاع البحر مرة أخرى انحداراً شديداً إلى الأغوار السحيقة ، ويسمى مثل هذا الانحدار « بالمنحدر القارى » ، ويصل هذا المنحدر إلى أعماق قد تزيد على ألفى متر حيث يبدأ بعدها قاع البحر العميق المستوى .

ويغطى سطح الإفريز القارى كساء من الرواسب المختلفة أشهرها : الحصى والجلاميد ، وقطع الصخر والرمال والطمى ، إلى جانب أصداف الحيوانات البحرية .

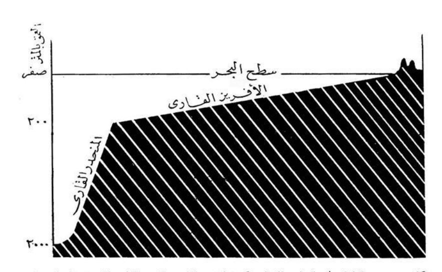
ويعتبر الإفريز القارى المنطقة الرئيسية لمصايد الأسماك فى جميع البحار ، وذلك بالنظر لأن معظم الأسماك البحرية تتخذ لها مواطن على سطحه ، أو فى المياه التى تعلو هذا السطح .

ولقد كان هناك رأى فى تحديد المياه الإقليمية للدول بنهاية الإفريز القارى أمام سواحلها ، ولكن ثار حول هذا الرأى جدل كبير فى المؤتمرات التى عقدت لتحديد المياه الإقليمية . وذلك بالنظر لأن بعض السواحل يضيق فيها هذا الإفريز ضيقاً شديداً، على حين يتسع اتساعاً شديداً فى مناطق أخرى كما ذكرنا فى أول الكلام . كما أن بعض البحار الداخلية التى تحدها دول كثيرة من جميع الجهات ، يعتبر قاعها بأكمله جزءاً من الإفريز القارى . ومثال ذلك بحر الإدرياتيك الذى لإيطاليا سواحل على جانبه الغربى ، وليوغوسلافيا سواحل على جانبه الشرقى . هذا البحر يعتبر قاعه الضحل نسبياً بأكمله جزءاً من الإفريز القارى للبحر الأبيض المتوسط نفسه . ولهذا السبب تنشأ من آن لآخر منازعات بين هاتين الدولتين حول مناطق الصيد ، من جراء اقتحام مراكب كل دولة لمياه الدولة الأخرى .

أما كيف نشأ الإفريز القارى وتكوّن ، فإن هناك نظريات كثيرة لذلك لا داعى للإفاضة فى شرحها . وقد وضعت هذه النظريات على أساس من الدراسة الطويلة للأفاريز القاريّة فى أرجاء متعددة من البحار والمحيطات . واتضح من هذه الدراسة أن نظرية بعينها لا تكفى لشرح أصل ونشأة كل إفريز منها .

وإحدى هذه النظريات ترجع أصل تكوين الإفريز القارى لعاملى: النحر والترسيب . ومعنى ذلك أن أمواج البحر عند اصطدامها بالشاطئ تسبب تآكله ، وتتكسر أجزاء منه فتحملها الأمواج وترسبها على القاع أمام هذه الشواطئ . كما أن قطع الحصى والحجارة المتكسرة باصطدامها مع بعضها تتكّور هى الأخرى ، وباصطدامها مع صخور الشاطئ نفسه تزيد من تآكله . ورويداً رويداً على مدى العصور الطويلة، تتراكم هذه الرواسب الشاطئية ، وتسبب ارتفاعاً فى قاع البحر مكوّنة هذا الإفريز الهين الانحدار .

وجدير بالذكر أن أمواج البحر وتياراته الساحلية، قوة جبارة فى حد ذاتها لا يستهان بها . وقد يذكر أهل الإسكندرية أنه فى بعض أنواء الشتاء الشديدة ، قد يقذف البحر بكتل كبيرة من الحجارة من جوفه



شكل ٢ – تنحدر القارات نحو البحار والمحيطات مكونة الإفريز القارى والمنحدر القارى الذى يعقبه قاع البحر العميق

إلى أعلى الساحل ، كما أن بعض كتل الإسمنت المسلح الكبيرة التى يبنى بها حاجز الأمواج ورصيف الميناء الشرقى بالإسكندرية ، ويبلغ وزن الكتلة الواحدة منها عدة أطنان ، قد قذف البحر ببعضها إلى الشاطئ فى أحد فصول الشتاء ، وتقدَّر ضربات الأمواج على الصخور الساحلية فى بعض الأحوال الشديدة بقوة تعادل ٦٠ طناً على المتر المربع !

وعلى ذكر عاملى : النحر والترسيب ، فطن أهل دمياط وبرج البرلس إلى أن سواحلهم تتآكل بفعل نحر البحر الذى يقتطع من مدنهم قدراً ، ولو أنه يبدو يسيراً كل عام ، إلا أن أثره محسوس على توالى السنين . ويذكر المعمِّرون من أهل هذه السواحل ، أن الطوابى القديمة التى كانت بعيدة عن الساحل ، أضبحت اليوم على مقربة منه . وقد تقدم أعضاء الاتحاد القومى أخيراً إلى الحكومة بمذكرة لبحث هذا الموضوع واتخاذ إجراء لحماية السواحل التى تتآكل بفعل نحر البحر ، وذلك مثل إقامة منشآت ساحلية تكسر من حدة التيار والأمواج فى هذه المناطق .

وعلى ذكر هذا الموضوع ، توجد مكاتبات مصرية قديمة يرجع عهدها إلى أكثر من مائة سنة ، حين أوفدت الحكومة فى عام ١٨٥٣ مهندساً يدعى : « جاليس بك » لدراسة السواحل من الناحية العسكرية . وقد كتب المذكور فى تقريره إلى مدير ديوان البحر فى ذلك الوقت المدعو « خسرو بك » أن المنطقة بين دمياط والبرلس لا تصلح لإقامة الطوابى ، وأن الجهات الصالحة هى أبو قير ومنطقة السد[1] .

وجدير بالذكر أيضاً أنه إذا أقيم سدٌّ صناعىٌّ موازٍ للساحل ، فإن الرمال تتراكم خلفه ويزداد الساحل نفسه فى الاتساع . وهذا ما حدث بالفعل بالنسبة إلى « اللسان » الذى أقيم فى بور سعيد لحماية مدخل القناة ، واقتضى الأمر مدَّ هذا « اللسان » مرة بعد أخرى ، وفى كل مرة يزداد الترسيب خلفه . ويلاحظ فى كثير من الأحوال أنه بينما ينحر البحر فى منطقة من المناطق ،

(١) انظر تقويم النيل : مجلد ١ ، جزء ٣ ، ص ٥٢ .

فهو قد يرسب رمالا فى منطقة أخرى مجاورة .

وقد يكون الترسيب على الإفريز القارى أيضاً بفعل الأنهار العظيمة كنهر النيل ونهر المسيسبى أمام مصاباتها . وفى هذه الحال تتكوّن الدلتا ، وهى سهل منبسط فسيح بطىء الانحدار نحو البحر ، وقد يمتد بداخله إلى عدة كيلومترات تحت سطح الماء . وتحمل الأنهار معها ، وبخاصة فى وقت الفيضان ، كميات كبيرة من الطمى والغرين ، وتلقى بها فى البحر أمام مصباتها ، فتزيد من سعة الدلتا وامتدادها . ولو تصورنا أن نهر النيل وحده يتسرب من مائه كل عام بين ٥٠ — ٦٠ مليار متر مكعب إلى البحر ، وكل متر مكعب من هذه الكمية يحمل ما زنته ١,٥ كيلو جرام من الطمى ، فإن تلك الكمية الهائلة من الطمى تساعد على نمو الدلتا وامتدادها . وقد دلت الأبحاث على أن دلتا النيل ودلتا المسيسبى تمتدان حتى المنحدر القارى نفسه .

ولا يمكننا أن نغفل عاملا هاماً آخر له أثره فى تكوين الإفريز القارى ، وبخاصة فى السواحل الصخرية القديمة ، وذلك هو ارتفاع منسوب البحر فى الزمن القديم بنحو مائة متر فوق منسوبه الحالى . وكان من أثر ذلك تفتيت كميات كبيرة من الصخور الساحلية وافتراشها على القاع مكونة الإفريز القارى .

بيد أن سطح البحر لم يثبت على حال واحدة منذ الزمن القديم حتى الآن ، بل اعتورته ذبذبات عالية بين انخفاض وارتفاع وبخاصة فى خلال العصر الجليدى . وهناك من الدلائل ما يشير إلى أنه منذ انتهاء الفترة الجليدية الأخيرة — أى منذ ٢٠,٠٠٠ سنة — ارتفع سطح البحر لأكثر من ثلاثين متراً . ومما يؤيد ذلك وجود آثار لغابات أرضية وأخشاب على قاع بحر الشمال نفسه .

وقد حسب علماء البحـــار اليوم أنه عنـــد ما يذوب الجليد الذى يغطى شبه جزيرة جرينلاند وحدها ، فإن مستوى البحر فى العالم سيرتفع بنحو ثمانية أمتار . وعند ما يذوب الجليد الذى يبلغ سُمكه فى المتوسط نحو ميلين ونصف الميل والذى يكسو القارة المتجمدة الجنوبية المعروفة بقارة « انتاركتيكا » ، فإنه يسبب ارتفاعاً فى سطح البحر يبلغ نحو ٣٤ متراً . وحينئذ سيغطى البحر مدناً ساحلية بأكملها فى حجم مدينة الإسكندرية وسيطغى على مساحات كبيرة من اليابسة ! .

وقد يتكون الإفريز القارى أيضاً فى بعض المناطق الأخرى كنتيجة لتشقق الصخور المكونة للقشرة الأرضية عمودياً عند حافة القارات ، ثم انهيار هذه الكتل الضخمة من الصخور إلى القاع انهياراً تدريجياً . أو قد يتكوّن نتيجة لثقل طبقات الرواسب على القاع الساحلى نفسه فهبط بتدرج نحو البحر ، أو نتيجة لعوامل التوائية أخرى فى القشرة الأرضية عند حواف القارات ، لا نرى داعياً للدخول فى تفاصيلها .

● الأخاديد البحرية

ومن الحقائق الفريدة عن الإفريز القارى أنه تكتنفه فى كثير من الأحايين شقوق أو وديان عميقة تعرف باسم الأخاديد البحرية . ولم تكن معرفة هذه الأخاديد ميسرة قبل اكتشاف طريقة الصدى لسبر الأعماق التى ورد ذكرها فى أول الكلام .

وبعض هذه الأخاديد متعرّج أو متفرّع إلى شعب كثيرة ، والبعض الآخر مستقيم فى اتجاه شبه عمودى على الساحل . وقد يمتد على عرض الإفريز القارى إلى بعد نحو ٥٠ كيلو متراً من الشاطئ ، ويصل عمقها إلى بضعة آلاف من الأمتار ، أو قد تنتهى الأخاديد فجأة بالقرب من الشاطئ .

وتحاكى هذه الأخاديد شكل الوديان الجبلية الأرضية إلى حد كبير ، وقد وُضعت نظريات كثيرة

لشرح أصل هذه الظاهرة الغجيبة . ومن هذه رأى يقول: بأن تلك الأخاديد نشأت كنتيجة لنحر القاع بفعل الينابيع الارتوازية العذبة التى تنبثق من ممرات مدفونة تحت قاع البحر .

ولئن صحّ مثل هذا الفرض فى شرح نشأة الأخاديد التى تتكون من صخور رسوبية أو طينية ، فإنه لا يمكن بحال أن يكون السبب فى تكوين الأخاديد الجرانيتية أو تلك التى تتكون من صخور صلبة أخرى .

ويعتقد آخرون بأن المياه الثقيلة المحملة بالرواسب والتى تسير فى تيارات تحتية هى السبب فى نحت هذه الوديان المغمورة . على حين يرى فريق آخر من العلماء أنها كانت أصلا وديان أنهار أرضية ثم غطاها الماء ، حين ارتفع مستوى سطح البحر .

ومهما يكن من شىء فإن أيًّا من هذه الفروض لا يشرح وحدة نشأة تلك الأخاديد المختلفة التركيب والتكوين .

وجدير بالذكر أن هناك بعضاً من هذه الأخاديد المغمورة على القاع أمام هضبة السلوم وأمام الساحل السورى للجمهورية العربية المتحدة .

● تضاريس القاع العميق

الآن وقد بحثنا بصفة عامة مجملة تركيب الإفريز القارى وما عليه من أخاديد ، ورأينا كيف ينحدر الإفريز فى نهايته انحداراً سريعاً إلى القاع العميق ، مكوِّناً المنحدر القارى ، فلنذهب إلى هذا القاع العميق نفسه — إلى أغوار المحيطات فى أوسع معناها — لنرى ماذا عسانا نجد هناك .

إن هذا القاع العميق الذى يوجد على أعماق تتراوح بين ٢٠٠٠ متر و ٦٠٠٠ متر ، على الرغم من وجود مساحات واسعة منه تبدو مستوية ، وتكسوها طبقة من الرواسب الدقيقة ، إلا أن أجزاء كثيرة من هذا القاع العميق هى الأخرى تكتنفها مرتفعات أو منخفضات مختلفة الشكل والتكوين .

أما المنخفضات فمنها ما تنحدر جدرانه انحداراً خفيفاً ، ومنها ما تنحدر جدرانه انحداراً عمودياً تقريباً مكوِّنة أحواضاً عميقة . وبعض هذه المنخفضات ضيق الاتساع يحاكى الخندق فى شكله العام ، ولذا يطلق عليه هذا الاسم . وبعضها الآخر ضيق عميق جداً يمكننا أن نسميه الحور أو الخانق .

وتوجد أعمق بقع فى المحيطات فى هذه الخوانق ، وبخاصة ما كان منها فى المحيط الهادى نفسه مثل خانق الفلبين ، وخانق جزر ماريانا ، وكلاهما يزيد عمقه على عشرة آلاف متر .

وأما عن التضاريس المرتفعة فوق سطح القاع فأشهرها ما يطلق عليه اسم الحاجز الفقرى أو السلسلة الفقرية ، وهى جبال عالية ، ذات جوانب منحدرة انحداراً شديداً ، وأشهرها الحواجز الفقرية التى تقسم المحيطات الكبيرة إلى أحواض عظيمة منفصلة .

ومنها على سبيل المثال الحاجز الفقرى للمحيط الأطلسى ، وهو سلسلة من الجبال الشاهقة ترتفع من القاع وتمتد بطول المحيط الأطلسى تقريباً من أيسلندا فى الشمال إلى خط عرضى ٥٥ جنوباً .

وهذا الحاجز يحاكى السلسلة الفقرية ويفصل الأطلسى إلى حوضين عظيمين أحدهما شرقى والآخر غربى ، وتصل أعماق هذين الحوضين على جانبى الحاجز المذكور إلى أكثر من ٥٠٠٠ متر .

ويؤيد وجود مثل هذا الحاجز فى وسط المحيط الأطلسى نظرية العالم الألمانى ڤجنر (١٩١٤ م) المعروفة بنظرية زحزحة القارات . ومؤداها أن الدنيا القديمة (آسيا وأوروبا وإفريقية) كانت متصلة قديماً جداً بالدنيا الجديدة (الأمريكتين) . ثم حدثت الزحزحة

القارية، وانفصلت الكتلتان الكبيرتان من اليابسة ؛ بالنظر إلى أن القارات في ذلك الوقت كانت تطفو فوق مادة نصف سائلة غير مستقرة تحت القشرة الأرضية نفسها . وقد حدث الانفصال عند هذا الحاجز الفقرى للمحيط الأطلسى .

وإلى جانب الحواجز الفقرية المذكورة ، توجد مرتفعات أخرى على القاع ترتفع ارتفاعاً هيناً ، وتكون ما يشبه الهضبة المستوية ، كما توجد مرتفعات أخرى تنتهى فجأة بالقرب من سطح البحر . ويمكننا أن نطلق على هذه الأخيرة اسم « السد التوافقى » أو « البرزخ » ، وهذه تفصل بين بحرين كبيرين ، أو حوضين عظيمين .

وأشهر هذه السدود المغمورة ، السد الذى يفصل البحر الأبيض عن المحيط الأطلسى عند مضيق جبل طارق ، والسد الذى يفصل البحر الأحمر عن المحيط الهندى عند مضيق باب المندب .

ومن غريب أمر هذه السدود أو البرازخ المغمورة، أن الخواص الطبيعية للمياه على جانبيها تختلف اختلافاً كبيراً : فهناك فروق فى درجة حرارة الماء وفى درجة الملوحة ، وفى كثافة الماء على كل جانب ؛ أو بمعنى آخر تحتفظ مياه كل بحر من البحرين المتجاورين بخواصها فى الطبقات العميقة ، على الرغم من وجود اتصال حر بين البحرين من أعلى السد . وفى ذلك مصداق للآية الكريمة : « مَرَجَ البحرين يلتقيان ، بينهما برزخٌ لا يبغيان » .

* * *

ومن أعجب ما كشفت عنه البحوث الحديثة فى الأغوار العميقة للبحار ، وجود جبال كثيرة متجاورة فى أجزاء من المحيط الهادى بالقرب من جزر كارولين . وتتميز قمم هذه الجبال بأنها مستوية جداً ، كما لو كانت قد نحتت بفعل فاعل . وقد ظن العلماء فى مبدأ الأمر بأن هذه التسوية ربما كانت قد حدثت بفعل عوامل التعرية البحرية تحت الماء .

ولما كانت تلك القمم المستوية على أعماق تنيف على ألفى متر تحت الماء ، فإنه من المستبعد جداً وجود أثر لمثل هذه التعرية ، كما ذكرنا فى أول الكلام . ولكن ثبت أخيراً أن مثل هذه القمم قد حدثت نتيجة لهبوط ذريع فى قاع المحيط فى الزمن القديم .

وفى مناطق أخرى من المحيطات وجد ؛ عكس ذلك تماماً ، أى ارتفاعات قامت على القاع . ومثل هذا الهبوط وذلك الارتفاع يماثل تماماً تلك الحوادث التى اعتورت سطح الأرض اليابسة نفسها فى العصور الجيولوجية القديمة .

* * *

وإلى جانب ما تقدم ذكره من عجائب التضاريس على قاع البحر العميق ، يصادف المسافر إلى تلك الأغوار فى طريقه تضاريس أخرى بالقرب من الساحل نفسه ، مثل الشعاب المرجانية والمرتفعات الرملية التى تعوق الملاحة ، وتلك التى لا تعوق الملاحة فوقها والتى أطلق عليها الإدريسى ، ذلك الجغرافى العربى القديم النابه الذكر اسم « الأقاصير » ، وكل هذه التضاريس البسيطة معلومة مشهورة منذ بنى الإنسان السفن وعرف أصول الملاحة .



الصّوَرُ الشّعريّة

عند سانت جون پرس

بقلم الدكتور عبد الرحمن بدوي

الصور الشعرية هي أعلى ما يرشح الشاعر للمجد ، لأن الشعر إنما يكون شعراً بها ، إلى جانب الإيقاع الموسيقى ؛ إذ بها تتحقق خاصية الشعر وهى أنه يحيل المعانى المجرّدة إلى امتثالات عينية تنفعل لها الحواس انفعالا لذيذاً . ولهذا كانت العناية تتجه عند فحول الشعراء المعاصرين إلى خلق أوفر الصور الشعرية حظاً من الجمال والإبداع والتأثير الذى يهز النفس . وفى هذا يقوم جوهر الشعر الحديث ، لا فيما يتوهمه دعاته فى العالم العربى من اطراح للبحور والقوافى أو طرق لموضوعات شعبية أو استخدام للألفاظ العامية — فهذا كله لا شأن له بجوهر الشعر الحديث ، إنما هذه وسائل بمعزل عنه .

وخطأ دعاة الشعر الحديث من العرب أنهم خلطوا بين ظاهرة عرضيّة وهى استعمال بعض الشعراء المحدثين الأوربيين لحوادث الحياة الجارية وآلات المدنية الصناعية وما يتبع ذلك من لغة شعبية عامية — وبين جوهر شعر هؤلاء ، فحسبوا أنهم مجددون بسبب هذا الاستعمال ، لا بسبب خلق صور شعرية طريفة كل الطرافة استمدوا عناصرها فى كثير من الأحيان من واقع الحياة اليومية الجارية والآلات الصناعية .

والحق أن الذى جعل لشعرهم قيمة هو هذه الصور .

ولبيان هذا نتحدث عن عناصرها . ومن أهم هذه العناصر أو العوامل فى إيجاد الصورة الشعرية : المجاز . والمجاز عندهم خصوصاً ماياكوفسكى Maïakovski وپاسترناك Pasternak عنصر موجود « فى » العالم ، وليس نتيجة تفكير فى العالم . وعلى الشاعر أن يستخلص هذا العنصر من العالم نفسه ، لا أن يفرضه عليه أو يلفّقه . وهذا هو المميز البارز لهذا النوع من المجاز ؛ فالمجاز معروف منذ كان الشعر ، ولكن الجديد فى نظرية المجاز عند هؤلاء ، أن المجاز فى العالم نفسه ، لا فى خيال الشاعر .

على أن الشعراء المعاصرين قد اختلفوا حياله إلى فريقين : فريق يستمد عناصر المجاز من ملابسات الحياة اليومية والمدنية الصناعية ، وفريق آخر ظل يترفع به عن الحوادث ، ويحتفظ له بسمات مترفّعة ، صافية ، عناصرها الأحياء ومناظر الطبيعة .

وإلى الفريق الأول ينتسب ماياكوفسكى وپاسترناك وبريتون ، وإلى الثانى ينتسب شاعرنا سانت جون پرس واليوت .

فإن ماياكوفسكى وپاسترناك لا يتورعان عن استخدام أعظم الظواهر ابتذالا فى تكوين صورهما الشعرية . فنجد پاسترناك مثلا يشبّه « أغصان الأشجار المتعرية من أوراقها » بـ « أكمام القمصان المبتلة » ؛ ويشبّه « الهواء » فيقول : « وكان الهواء أزرق كحزمة ملابس مريض يخرج من المستشفى » ؛ وقد يوغل فى الصورة إلى حد المعاظلة فيقول ماياكوفسكى :

« والمصباح الأصلع يخلع باشتهاء جوارب الشارع السوداء »

والعناصر هنا متباعدة ، لكنها بارعة التلفيق : فأين نور المصباح (« الفانوس » الذى يضىء فى الشارع) من الجوارب ؟ وأين فكرة النور من الصلع ؟ ولكنها فى مجموعها تكوّن تشبيهاً رائعاً يهز النفس بغرابته ومفارقاته .

ولپاسترناك مثات من هذه الصور الموغلة فى الإغراب والطرافة — نقدم هنا بعض أمثلة عليها :

– « وكان الفجر رمادياً كشاجرة بين الأحداث » !

– « والصمت يرن رنين الرعدة المغبرة لدرس القمح »

– « وكان الفجر رمادياً كفوضاء المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة »

ومن بعيد كانت الغيوم ترعى فى كسل »

والملاحظ فى كل هذه المجازات والتشبيهات أنها لقطات سريعة مفاجئة يلتقطها الخيال ببراعة فائقة من مشاهدات الواقع ويعقد بينها أواصر وثيقة ومنطقية تبهر الخيال بغرابتها وما فيها من عنصر مفاجأة وامتناع ألفة . والشاعر التقطها بملكة خاصة فيه لا شأن فيها لقانون تداعى المعانى ، ولا للبحث المصطنع المتأنى وراء ارتباطات بين المعانى ؛ وكلها فى الأصل حسية شاهدها الشاعر بعيونه أو سمعها بأذنيه .

والجديد فى هذا النوع من المجاز أنه تخلص من رمزية الألوان والأشياء ، تلك الرمزية التى كانت بضاعة الشعراء الرمزيين وبعض السرياليين surréalistes فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن . فقد كان هؤلاء يسرفون فى استخدام الألوان فى وصف الأشياء والأحداث اعتماداً على رمزية خاصة اصطنعوها لهذه الألوان . من أمثلة قولهم : « حقـد أزرق » ، « موسيقى سمراء » ، « كذب أبيض » ، « ألغـاز زرقاء » ، « صرخة حمراء » ، « ابتسامة صفراء » ، « ضحك أسود » .

ولهذا يقول پاسترناك عن أهمية الصورة :

« إن الصورة هى النتاج الطبيعى لقصر عمر الإنسان وفداحة الأمانة التى حملها . وهذا التباين هو الذى يرغمه على النظر فى كل شىء بعين النسر المحيطة ، وعلى الترجمة عن مخـاوفه المبـاشرة بصيحات موجزة . وهذا هو جوهر الشعر » .

ويقول مرة أخرى :

« الإنسان صامت ، والصورة هى التى تتكلم ، إذ من الواضح أن الصورة وحدها هى التى تقوى على مجاراة نبضات الطبيعة » .

ومن هنا يرى پاسترناك أن المجاز ليس أداة تُعطى للشاعر لتصوير العالم ، بل هى نفسها العالم وهو يقدم نفسه فى صورة شعرية .

* * *

وباقة الصور الشعرية التى قدمناها لسانت چون پرس تتجلى فيها هذه الخاصية للشعر الحديث المتماز . فقوله : « وكانت الأقمار الوردية والخضراء معلقة مثل ثمار المانجو » — هذا التشبيه بعيد ما بين طرفيه ، ولكنه يمثل لقطة خاطفة أدركها الشاعر بالمشاهدة الحسية الدقيقة البارعة ؛ بيد أنه يختلف عن صور ماياكوفسكى وپاسترناك وألكسندر بلوك Alexandre Blok لأنه ظل مع ذلك يترفّع عن الحوادث اليومية والابتذال اليومى ، ويستمد الصورة من الطبيعة نفسها . وكذلك قوله : « كانت الأسماك تغدو مثل لحن فى نشيد » — هنـا الصـورة منتزعة من الطبيعة ، ولكن أحد طرفيها إنسانى ، وهو اللحن فى النشيد . وميزة هذه الصور وغيرها فى شعره أنها أقرب إلى الإدراك ، ولهذا تمس النفس مساً رقيقاً دون أن تؤثر فيها بعنف كما تفعل صور ماياكوفسكى وپاسترناك . وتأثيرها أقرب — إذا استخدمنا هذا التشبيه المنتزع من الموسيقى — إلى تأثير موسيقى الحجرة ، فى حين أن تشبيهات ماياكوفسكى وپاسترناك تهزنا هزّ سمفونيات بيتهوڤن وكونشرتات باخ .

خذ مثلا قوله : « جالس فى ألفة مع ركبتى » — هذه صورة منزلية أليفة بسيطة تحدث فى النفس دغدغة سارة ، قصيرة النفس ؛ على حين أن ما أوردناه من تشبيهات پاسترناك وماياكوفسكى يهزّ هزاً طويل الأمد عالى النبرة .

ولهذا نستطيع أن نقول عن صور سانت چون

پرس الشعرية ،إنطابعها المميز هو « الألفة » l'intimité لكنها ألفة تتّسم بالطرافة ، أو ألفة ممتنعة كالسهل الممتنع فى الأسلوب النثرى تماماً . وإلا فأى شاعر قبله تحدّث عن « الأبدية التى تتثاءب على الرمال » ، أو عن « البحر الوردى من الشهوة » أو عن « البلاد الفسيحة الأعف من الموت » ، أو « النهار الذى يغلظ كاللبن » أو « قلبى الذى زاره حرف صائت غريب » ؟

وإذن فالبساطة والألفة فى هذه الصور لا تقدح أبداً فى طرافتها وعلوها ؛ بل تزيد من قيمتها ، وإن كنا لا نستطيع أن نقول إنها أجمل أو أوقع من تلك الصور المتسمة بالغرابة والمفاجأة مما شاهدنا عند پاسترناك ومایاکوفسکی . إنما هو الاتجاه العام عند كلٍّ منهم هو الذى سبب هذا التميز والتباين . فسانت چون پرس شاعر الكون وظواهره الديناميكية من « رياح » و « غيوم » و « ثلوج » ، ومن هنا كانت دار صناعته مؤلفة من هذه العناصر الكونية ؛ أما پاسترناك ومایاکوفسکی فعالمهما هو الإنسان المنتج الصناعى الحديث ، بآلاته وعمّاله الكادحين . صحيح أن پاسترناك قال قصائد فى « الرياح » و « الخريف » و « الشتاء » و « الثلوج الأولى » — لكن شتّان ما بين تعبيراته وصوره فيها ؛ وبين تشبيهات سانت چون پرس وإحساساته !

ولو حللنا طبيعة الصورة الشعرية عند سانت چون پرس لوجدناها فى الربط بين فكرتين من طبيعة مختلفة : « الأبدية » و « التثاؤب » ؛ « غدوّ الأسماك » و « اللحن فى النشيد » ؛ « ثمار المانجو المعلقة » و « الأقمار الوردية والخضراء » . . . الخ .

والربط هنا بين فكرتين أو معنيين أكثر من بين مدركين حسيين — وهذا هو ما يميزه من شعر پاسترناك .

الديناميكية الشعرية :

وإلى جانب امتياز شعر سانت چون پرس بالصور الكثيرة الأليفة الطريفة ، نراه يمتاز بالديناميكية الشعرية ، أعنى أنه يميل إلى وصف الحركة والتغير والاضطراب والصيرورة الدائمة . وهذا أظهر ما يكون فى مجموعته الشعرية بعنوان : « الرياح » Vents ، وتعد بمثابة ملحمة كونية تَغَنَّى فيها الشاعر بالعناصر المضطربة المتحركة فى الطبيعة ، وتتألف من قرابة ألف وخمسمائة بيت . والرياح رمز على ما يتحرك ويدور ، ويصفر ويثور ، ويعلو ويهبط ، ويحطم ويبنى ، ويميت ويحيى ، ويعقم ويخصب . وبالجملة ، الرياح هى الحياة نفسها بحركتها ودورانها ، وسكونها وغليانها ، وخصوبتها وعقمها ، وفحولتها وذبولها .

فى النشيد الأول يبدو العالم كله والرياح تسوده :

« كانت الرياح العظمى تهب على جميع أنحاء العالم ... وتمس عالم الأشياء كلها »

والرياح علامة على الاضطراب فى العالم العلوى ، الاضطراب الذى عنه ينشأ النظام ، أعنى « الكون » (« الكوسموس » Κοσμος فى اليونانية معناه فى الأصل : النظام) . والرياح جبارة وعاتية ، قاسية ، متوحشة ؛ ولكنها فى خلال هذا كله تهدئ العناصر ، إنها عامل من عوامل التحات ، إنها صانعة للأرض التى سيحيا فيها الإنسان ؛ إنها تهب فتفصل الحجر عن الجبل ، والورقة عن الشجر ، والقصيدة الجيدة من القصيدة السقيمة :

« الرياح :

كانت قوى هائلة تنمو فى كل فج فى هذا العالم ، مصدرها أعلى من قصائدنا ...

« بين أسوأ اضطرابات الروح ، كانت الرياح تنشئ أسلوباً للعظمة جديداً تتسامى فيه أفعالنا المقبلة . .

« ... وكانت تبث الأفكار الجديدة فى صوف الأعاصير الأسود ... وترقد أصنام الآلهة على وجوهها . وتطلق الينبوع تحت أشواك الملوك وبلاطهم ... وكانت تتخذ عصب الأحجار ومعارك

اللهيب ... وتتعلق بأذيال الراعى والشاعر ... حتى إذا ما مازت الأعمال الحية من الميتة ، والأحسن من الحسيس كانت تنعشنا بحلم من الأمانى والوعود » .

واعتناق الريح معناه بالنسبة إلى الإنسان اعتناق الحياة التى لا حد لها ، الحياة بلا وطن ولا زمن ولا نسب « فإذا أنكر واحد منا وجه الحياة : فلنمسك بوجهه فى الرياح – رغماً عنه » . فالخضوع لسلطان الريح فيه خلاص الإنسان ؛ أما التخلص والهرب من سلطان الريح فلا يؤدى إلا إلى اعتناق مذهب مصطنع والتعلق بمذاهب إقليمية ، أى بأنظمة خيالية ، وبالجملة إنه زيف وبهتان . ألا فلنعتنق دين الرياح ، دين الحركة والحيوية المستمرة ، دين القلق الدائب الجولان ، دين المنفى – الاختيارى أو الإجبارى ، لا يهم – دين الفناء ، فكل موجود لفناء .

وهنا قسمه وجودية واضحة فى شعر سانت‌چون پرس .

والشاعر ، من هو ؟

لقد وزنته الرياح فوجدته قليل الوزن .

لكن الرياح هى القصيدة ، لأن القصيدة الحقة شبيهة بالرياح فى حركتها ودورانها واضطرابها ، وفى خلقها للصور والأشياء والأحياء ، وفى إيقاعها الهائل المتقلب . ومن هنا ننتهى فى النشيد الثالث إلى تمجيد الشاعر لأنه اعتنق الرياح :

ألا فليسمعنْا الشاعر صوته ، وليقُدْ أحكامنا . إن الشاعر معنا ، على طرقات الناس فى عصره يسير مع قطار عصرنا ، ويسير مع قطار الرياح العظمى ؛ ووظيفته بيننا هى : أن يوضح رسالتنا . . . لا الشىء المكتوب ، بل الشىء نفسه ، فى عماثقه الحية وبتمامه .

إن الشاعر شاهد العصر .

لكن الرياح سرعان ما تستأنس ، أى تتخذ طابعاً إنسانياً ، وهذا ما يمجده النشيد الرابع . لقد عرف الإنسان أنه فان ، ولكن فى هذا الفناء نفسه عظمته ، كالرياح ، فهى متغيرة فانية باستمرار ، وفى هذا سر عظمتها . وهكذا الإنسان : فليتحالف مع الرياح ، وليحاكها فى حركتها وفعلها ، فتلك رسالته فى الوجود .



"مارك توين" رمز الأدب الأمريكي

بقلم هـ . ب . جارلاند

لكل بلد من البلاد كاتب عظيم يُنظر إليه على اعتبار أنه يمثّل الخصائص المميزة لهذا البلد . فلقد قيل إن أسماء شكسبير وسرڤانتيس وجوته وراسين وبوشكين وإبسن ودانتي إنما تخفق في سماء أممهم كالأعلام . أما بالنسبة للولايات المتحدة ، فيُجمع معظم المفكرين على أن الاسم الذي يقف بجوار هذه الأسماء ويعدُّ رمزاً لهذا البلد إنما هو مارك توين ؛ إذ يُعتبر من بين أعاظم كتّاب القرن الماضي ، ويأتي في المرتبة الثانية بعد والت هويتمان وهرمان ملڤيل ، وان تميز عن كل منهما بأن مؤلفاته تعدُّ أكثر شعبية ، كما أنها تحظى بجمهور أكبر من القراء . ولعله يعدُّ إلى جانب ملڤيل وهويتمان أعظم العباقرة المبدعين الذين أنجبتهم أمريكا على الإطلاق . وقد قُدِّر لنزعته الفكاهية الخلود ، ذلك لأنه تقبّل الحياة بابتسامة ساخرة ، وإن كانت واعية أيضاً ، ولأنه نظر إلى محنة الإنسانية في روح من التسامح والعطف .



مارك توين

* * *

ولد صمويل لانجهورن كليمنس Samuel Langhorne Clemens الذي عُرِف بأشهر اسم مستعار قُدِّر لأمريكي أن يتخذه ، منذ ١٢٥ سنة مضت ، في ٣٠ نوفمبر سنة ١٨٣٥ في قرية فلوريدا من أعمال ولاية مسوري Missouri . وكان والده يشتغل بالمحاماة والمضاربة في الأراضي الزراعية غير أنه كان فاشلا مضطرب الأحوال . وانتقلت الأسرة في عام ١٨٣٩ إلى هانيبال وهي بلدة صغيرة تقع على نهر المسيسيبي في الولاية ذاتها .

ويرجع الفضل في ذيوع صيت هذا النهر والبحارة الذين كانوا يعملون به في جميع أنحـاء العالم بعد هذا التاريخ ، إلى أشهر روايتين ألّفهما مارك توين Mark Twain ، ألا وهما : « مغامرات توم سوير » The Adventures of Tom Sawyer و « مغامرات هاكلبري فين » The Adventures of Huckleberry Finn .

* * *

ترك مارك توين الدراسة وهو في الثانية عشرة من عمره ، إثر وفاة والده ، ليعمل صبيًّا عند صاحب

مطبعة . وتقلَّب شأنه شأن كثير من الكتّاب الأمريكيين فى عدد من الوظائف ، قبل أن تستلفت كتاباته الأنظار . إذ عمل نوتيًّا فى قارب بخارى بنهر المسيسبى ، وجنديًّا وعاملا من عمال المناجم ، ثم صحفيًّا فى نهاية الأمر . وكان قد شرع فى ذلك الوقت — وهو فى الثلاثين من عمره — فى كتابة مقالاته الهزلية القصيرة التى اشتهر بها .

وألَّف مارك توين بعد أن لقى تشجيعاً من أرتيموس وارد الذى كان أشهر كاتب فكاهى أمريكى فى عصره — قصة « الضفدعة الوثَّابة الشهيرة فى بلادكالاڤيراس» The Celebrated Jumping Frog of Calaveras Country وهى صورة اجتماعية تقوم على أساس من الفولكلور الأمريكى المعروف بين أهل البلاد الواقعة على الحدود . وكان هذا هو أول مؤلف له يعود عليه بالشهرة والمجد .

وقد اتخذ الكاتب الاسم المستعار : مارك توين ليخلق لنفسه بديلا آخر ، ولكى يتسنى له فى الوقت ذاته أن يحيا فى صورة صمويل كليمنس حياته الخاصة كما يحلو له . فكان فى شخص مارك توين مثال الكاتب القصصى القدير ، وكان فى شخص صمويل كليمنس مثال الصديق النبيل الرقيق الإحساس .

* * *

وقام مارك توين — بعد ظهور كتابه الأول — المتضمن لمقالاته الهزلية الساخرة فى عام ١٨٦٧ برحلات واسعة ، كما ألقى كثيراً من المحاضرات ، وزار عدداً من الدول الأوروبية ، كما زار فلسطين ، ووفرت له هذه الأسفار فيما بعد المادة التى استقى منها طائفة من كتب الرحلات التى وضعها . ويروى مؤلفاه « أبرياء فى الخارج » Innocents Abroad (وظهر عام ١٨٦٩) و « مكابدة شظف العيش » Roughing It (وظهر عام ١٨٧٢) ، قصة رحلاته إلى الشرق وإلى الغرب ، ويتميز هذان المؤلفان بمسْحة من الطلاوة الناشئة عن الاستجابة المرحة للحياة كما تؤخذ على علاّتها . وكان لخلوِّ هاتين القصتين البيِّن من روح الخداع والمكر ، الفضل فى أنهما اكتسبتا ذلك السحر الخاص الذى أحاطهما . وقبل أن يشارف مارك توين الرابعة والثلاثين من عمره ، كان قد شهد من بقاع العالم ما لم يشهده كثير من الدبلوماسيين أو المشتغلين بالسفر والترحال .

* * *

وفى عام ١٨٧٠ تزوج بأوليفيا لانجدون ، واستقر به المقام فى هارتفورد فى ولاية كونيكتيكت وقضى الفترة التى شهدت أغزر إنتاج له بين عامى ١٨٧٣ و ١٨٩٠ والتى أعقبت زواجه وهو مثال المواطن الصالح والأب الراعى لأسرته . وقد وضع خلال هذه الفترة ثلاثة مؤلفات — ليست فى الواقع إلا أجزاء من رائعة واحدة — وهى « مغامرات توم سوير » (١٨٧٦) و « الحياة على ضفاف المسيسبى » (١٨٨٣) و « مغامرات هاكلبرى فين » (١٨٨٥) .

أما عن قصة « الحياة على ضفاف المسيسبى » فقد نشأت كما هى الحال مع قصة « مغامرات توم سوير » عن الخبرة التى اكتسبها أثناء عمله نوتيًّا على قارب نهرى ، وينمُّ أسلوبه فيهما عن شعور بالحماس والحب . وهكذا خلق الشعور الواقعى بالحنين إلى الماضى ، والبعث الحسى لصورة النهر والأراضى المحيطة والأهلين ، وثيقتين إنسانيتين من أعظم الوثائق أهمية . أما عن « مغامرات هاكلبرى فين » التى ينظر إليها الكثيرون على أنها أروع ما جاء فى الأدب الأمريكى ، فقد كتب عنها ماكس إيستمان الشاعر والفيلسوف ومؤرخ السِّيَر يقول :

« إنها منظومة نثرية تروى قصة العلاقات بين الإنسان والطبيعة متجسدين فى صورة صعلوك ونهر . إنها قصة ساخرة تدور حول القيم الأدبية التقليدية ، وتبلغ من المهارة فى الحبكة الفنية وفى تداخل

سيجها مع الأحداث البسيطة المثيرة التي تنجم عن مغامرات أحد لصبية ، إلى الحد الذي تبدو فيه في بعض الأحيان ، أنضج وأبدع عمل تصدى له كاتب في مضمار التأليف الأدبي »

ولا تعدو « مغامرات هاكلبري فين » إذا أخذناها بمعناها الحرفي ، أن تكون قصة شيقة عن صبي يفرّ من الدار التي تولت رعايته ، وبصحبة عبد هارب ينساب في طوْف على متن المسيسبي . وتنزع مغامرات هاكلبري فين إلى السخرية في بعض الأحيان وإلى الرمزية أحياناً أخرى . ويعدُّ هاكلبري اللسان المعبر عن جانب كبير من الانتقادات الاجتماعية اللاشعورية . غير أن روعة القصة تكمن في واقع الأمر في استعدادتها المبدعة لصور النهر والليل والأصوات والروائح التي كانت تضج بها الأرض زمن الطفولة . ولم يقدر قط لأية قصة أمريكية أن تعيد إلى الأذهان ، بهذه الصورة الأخّاذة ، جدة كل هذه الأشياء وسحرها .

* * *

ويندر أن تجد كاتباً أمريكياً له من المؤلفات ما لمارك توين . بيد أن كتبه التي نشرت بالفعل وتتمثل في روايات ومجموعات قصصية وكتب خاصة بالرحلات وكتب تدور حول الحياة الأمريكية وكتب للأطفال ، فضلا عن كتاب عن جان دارك ، ورواية ساخرة تتناول الفترة التي أعقبت الحرب الأهلية الأمريكية ، وهذه الكتب كلها لا تفوق كثيراً ، من حيث ضخامتها ، مخطوطاته التي لم تنشر بعد ، كما أن الكتب التي أنجزها تقل عدداً عن الكتب التي توقف عن كتابتها ونبذها .

وجنى مارك توين ثروة طائلة من كتبه ولكنه أضاع كل ما تحصَّل عليه تقريباً في مغامرات فاشلة للنشر ، وفي الإنفاق على صنع آلة لجمع حروف الطباعة لم تكتمل لها عناصر الصلاحية . وفي عام ١٨٩٥ حلَّ به الإفلاس ، وشرع في القيام برحلة حول العالم لإلقاء المحاضرات ، بغية تصفية ديونه . وكان أن أوفى بديونه كاملة من الدخل الذي عاد عليه من المحاضرات والكتب ، ثم مضى يجمع ثروة أخرى . غير أن كارثته المالية التي حلت به ، ووفاة ابنته الكبرى حطمتا كيانه وروحه . كما مرضت ابنته الصغرى أيضاً ، ووقعت زوجه فريسة للعجز والمرض المزمنين ، ثم ماتت عام ١٩٠٤ . ولا جرَم أن مؤلفات مارك توين خلال البقية الباقية من حياته ، تكشف عن قسط كبير من روح التشاؤم .

* * *

توفي مارك توين منذ خمسين سنة مضت ، أي في الحادي والعشرين من أبريل سنة ١٩١٠ . وقد وضعت عنه طائفة كبيرة من المؤلفات . وسمي « بالعبقري الشعبي لزمانه ومكانه » . ومن رأي برنارد دي ڤوتو ، مؤلف « أمريكا في زمن مارك توين » أن أهميته الأولى بالنسبة للأدب الأمريكي ترجع إلى « ما كان لأعماله من أثر في صبغ هذا الأدب بالصبغة الشعبية » . كتب يقول :

« كان مارك توين أول كاتب أمريكي كبير لم تحل مكانته دون أن يكون كاتباً شعبيا أيضاً ، الأمر الذي يعد في حد ذاته على أعظم جانب من الأهمية . غير أن الأهم منه تلك الروح الديمقراطية الشعبية ، سواء الخفية منها أو الظاهرة ، التي تشيع في كتبه . وتعد مؤلفاته أول ضرب من الأدب الأمريكي الراقي يصور سواد الشعب الأمريكي ، وينطق بلسانه ويرتقي قيمه ويرسم صورة صادقة لآماله ومخاوفه وفضائله ورذائله ، كما رآها من عاش بين ظهرانيه ... أما عن طبيعة كتابته فهي لاتكاد تقل أهمية عن موضوع تآليفه . فقد كتب بأسلوب من أعظم الأساليب التي عرفها الأدب الأمريكي، وأسهم في خلق الأسلوب الأمريكي الحديث ، وكان أول كاتب على الإطلاق يرتفع باللهجة الأمريكية الدارجة إلى مرتبة الفنون الأدبية » .

كما أثنى همنجواي أيضاً على قصة « مغامرات هاكلبري فين » ، وامتدح مأثرة مارك توين العظيمة في خلقه أسلوباً نثرياً أمريكياً جديداً . ولقد نقل مارك توين في كثير من مقطوعاته التي تتميز بالسلاسة والرشاقة والبعد عن كل تصنع وافتعال ، نقل إلى

الشعب الأمريكى طريقته القومية فى التعبير كما تبدو فى تحررها من القيود والتقاليد . وقد صرح بنفسه ذات مرة قائلا : « ليس هناك ما يسمى « بلغة الملكة » ، أى اللغة الإنجليزية الراقية التى يتكلمها البلاط الإنجليزى ، فإن ملكية هذه اللغة قد انتقلت إلى أيدى شركة مساهمة نملك فيها نحن الجانب الأعظم من الأسهم » . ولقد تحولت الرطانة واللهجة المحلية الفكاهية الساخرة بين يدى مارك توين ، إلى سلاح أدبى بتار .

* * *

ويتفق معظم النقاد الأدبيين فى الرأى مع برنارد دى ڤوتو . غير أن هناك كثيرين ممن يؤكدون أن عظمة مارك توين ترجع إلى أنه يمثل الروح الفكاهية فى أمريكا .

كما اكتشف مؤرخون أدبيون آخرون أوجه شبه بارزة بين مارك توين وإبراهام لنكولن ، فأشاروا إلى أن كلاً من الرجلين قد قضى مرحلة طفولته فى مجتمع لم يكن قد خرج فى جوهره بعد عن طابع مجتمعات الحدود ، ورجحوا القول بأنه ليس فى التاريخ الأمريكى جميعه وفى الأدب الأمريكى برمته من يمثل طابع أهل الغرب الأمريكى بحق كما يمثله لنكولن ومارك توين . كان الاعتماد على النفس والجرأة فى المبادأة صفتين متأصلتين فى نفسى كل منهما .

وإذ تظهر صفات لنكولن الغربية المميزة على أوضح صورة لها فى أعماله ، يظهر الطابع الغربى لدى مارك توين فى مؤلفاته .

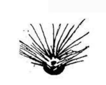
صحيح أنه لم يكن لمارك توين شأن باعتباره مفكراً وأنه لم يكتب غير النزر اليسير فى موضوع كان ه[illegible] أصلح الناس لمناقشته ، ألا وهو أهمية الفكاهة بالنس[illegible] للبشرية . بيد أنه يعكس فيما يبدو — شأنه شأ[illegible] إمرسون وهويتمان — صورة للصفات التى تتميز [illegible] بلاده وذلك فى قوة واكتمال غير معهودين ، كما أ[illegible] يفوق سائر الكتاب الأمريكيين فى قدرته على تصوي[illegible] نزعة الاستهانة اللاهية بكل ما هو محوط بالتقديس وهى النزعة التى قد تعد صفة مميزة للشعب الأمريكى .

* * *

كان كل من لنكولن ومارك توين يكره الاستبدا[illegible] والظلم . وأدت بهما نزعتهما الإنسانية إلى وقوفهما [illegible] صف العمال والمحرومين من أهل الأرض ، كما كا[illegible] يؤمنان بالقدر . ونسج كل منهما قصصاً حول طراف[illegible] الحياة الإنسانية وسخريتها .

ولا ريب فى أن وليام دين هاولز ، الكاتب الروائى الأمريكى ، والناشر والناقد الذى عاش [illegible] أواخر القرن الماضى كان يضع نصب عينيه أوجه الشبه هذه عند ما وصف مارك توين بأنه « لنكول[illegible] الأدب الأمريكى » .

ترجمة : رمزى عبده جرجس



معاهدة تجارية من القرن الخامس عشر

بين سلطان مصر وملك أرغون

عرض وتقديم بقلم الأستاذ طاهر احمد مكي

٢ — دراسة المعاهدة وتعليق عليها[1]

• طرفا المعاهدة

الطرفان المتعاقدان كما رأينا فى النص هما :

١ — ألفونسو الخامس ملك أرغون Alfonso V de Aragon

٢ — الملك الأشرف برسباى سلطان مصر .

أما ألفونسو فقد ولى الملك خلفاً لأبيه عام ١٤١٦ ، واستمر ملكاً حتى عام ١٤٥٨ ، وكان شجاعاً محارباً مثقفاً ، وكان بلاطه من المراكز العقلية الممتازة فى عصره ، وهو الذى أنشأ جامعتى برشلونة ولاردة ، وقد أنفق أعواماً طوالا فى فتح مملكة نابلى ، وتوج نفسه ملكاً عليها وعلى صقلية ، وكان قد فتحها قبلا ، متنازلا عن عرش أرغون لأخيه خوان الثانى Juan II ولم يكد يستقر عرشه فى نابلى حتى قام بنشاط سياسى واسع المدى فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، متابعاً فى ذلك التقليد الأرغونى القديم الذى أشرنا إليه ، من الدخول فى معاهدات سياسية مع الدول الإسلامية القوية ، بل إن قواته وقفت يوماً على شواطئ تونس وطرابلس ، وبلغ به الأمر أن عرض مساعدته السياسية على إمبراطور الحبشة عند ما أصبح مهدداً جدياً بالقوة التركية النامية ، وكان من أهدافه السياسية الرئيسية توثيق صلاته مع مصر ، بوصفها محور النشاط العربى ، وأكبر دولة إسلامية ، فضلا عن مركزها التجارى الهام الذى كانت تتمتع به ، بوصفها حلقة اتصال بين الشرق والغرب .

أما سلطان مصر ، الأشرف سيف الدين برسباى ، فقد كان ترتيبه التاسع فى قائمة سلاطين دولة المماليك البرجية التى تتكون من ٢٣ سلطاناً ، شغلوا رئاسة الدولة قرابة قرن وثلث قرن ، وقد تولى عرش السلطنة عام ١٤٢٢ ، واستمر فيه إلى أن خلفه السلطان العزيز جمال الدين يوسف عام ١٤٣٨ ، وكان أصله واحداً من عبيد السلطان الظاهر سيف الدين برقوق ، أول سلاطين المماليك البرجية (١٣٨٢ — ١٣٩٨) وكان أمياً لا يقرأ ولا يكتب ، ولا يعرف العربية ، على قدر من الحمق والجهالة أدى به إلى أن يُصدر أمراً بقتل اثنين من أطبائه لأنهما لم يستطيعا أن يشفياه من مرض عُضال أصابه .

ولم يكن عهده إلا تكملة لما شاع فى سابقه من الدسائس والنهب والإغتيال ، ولم يكن السلاطين وحدهم كذلك ، بل شاركهم فى هذا الإثم ، كبار الموظفين وصغارهم ، ولم يكونوا على شىء من الثقافة أو الكفاية الإدارية ، وإنما كان همهم الأوحد الثراء والنفوذ والاستيلاء على ما يمكن من ثروات البلاد .

وإذا كان حظ هؤلاء السلاطين من السوء مجسماً ، فقد كان برسباى خلاصته ، وقد بلغ به الجشع حداً جعله يصدر أمراً بمنع استيراد التوابل من الهند ، بما فيها الفلفل ، وقد كانت الرغبة فيه بالغة . وقبل أن ترتفع أثمان هذا الصنف خزن منه كميات

---

(١) انظر العدد ٤٥ من « المجلة » .

وتبرة ، باعها لمواطنيه فيما بعد بأثمان باهظة جداً ، فكسب من وراء ذلك ربحاً فاحشاً . وكذلك احتكر صناعة السكر ، ووصل به الأمر أن حرَّم زراعة القصب مدة من الزمن لكى يستنزف لنفسه أقصى ما يستطيع من الربح ، وبخاصة عند ما اشتدت الحاجة إلى السكر ، إثر وباء من تلك الأوبئة التى كانت تزور البلاد الفينة بعد الفينة ، فتعم مصر والممالك المجاورة ، وكان السكر مما يدخل فى علاجها ، تبعاً لطريقة التداوى فى ذلك الزمان . وكان تعليل السلطان الوحيد لذلك المرض ، أنه عقوبة من الله على خطايا رعاياه ، فمنع النساء من مبارحة دورهن ، واضطهد بقية الطوائف الأخرى ، واشتط فى الرجعية ، وأوغل فى الخرافة ، محمّلا الشعب أوزار الحكام ، ومعاقباً الضعفاء على جرائم الظلمة ، غافلا عما يقترف هو ومن على شاكلته من الكبار .

● المفاوضون

كانت المفاوضات التى دارت لعقد المعاهدة ، تدور بين سفراء كل من الملكين ، وقد مثّل ملك أرغون فيها ، كل من :

١ – رفايل فرا Rafael Ferrer

٢ – لويز سرونت Luis Siruent

ومثّل سلطان مصر :

١ – ناصر الدين محمد بن الميمون نصر الدين

٢ – سيف الدين شاهر

تلك أسماؤهم ، كما تقدمها لنا الوثيقة ، ولا نعرف عنهم أكثر مما أعطتنا ، كلُّ ما هنالك أن المفاوض الأول لملك أرغون وجد لقبه « فرا » فى منتصف القرن الرابع عشر فى جزيرة قُبْرص تحمله أسرة قطلونية تحترف التجارة هناك ، فمن الجائز أن يكون المفاوض من هذه الأسرة التى تعرف الشرق الإسلامى جيداً ، فقد كان لها مع المصريين صلات تجارية من عهد بعيد . والذى يرجح هذا أن قبرص فى العام الذى وقعت فيه المعاهدة كانت مقاطعة مصرية وكان ذلك هو الشىء الوحيد – من الوجهة التاريخية – الذى يدخل فى باب الحسنات لتلك الفترة من تاريخ مصر ، وكان هدف الحملة المصرية، التى أكملت الفتح ، تجريد القرصان الذين كانوا يوالون هجماتهم على الثغور الشامية ، متخذين من جزر البحر الأبيض قاعدة لهم ، ولم يكن احتلالها لهذا العام ، هو المحاولة الأولى ، فقد سبقتها ذلك محاولة أخرى قام بها الظاهر بيبرس عام ١٢٧٠ للانتقام من غارات القبرصيين المتوالية ، ومن تحالفهم مع الصليبيين ، ولكن أسطوله حُطِّم عند ليماسول ، أما الحملة المصرية على عهد برسباى ، فقد استولت على هذه المدينة ، ثم تقدمت إلى « لرناكا » وبعد أن هزمت جيش لوسنيان : أخذت ملكها « جانوس » أسيراً ، وفى القاهرة قُيِّد بسلاسل ، ثم طيف به هو وأكثر من ألف أسير معه فى شوارع العاصمة ، وبعد ذلك أحضر أمام السلطان ، ولما قبَّل الأرض عند قدميه أغمى عليه ، فحمل إلى القلعة ، ثم تدخل قنصل البندقية، فأعيد إلى عرشه بعد أن دفع فدية قدرها ٢٠٠,٠٠٠ دينار ، وتعهَّد أن يدفع جزية سنوية ٢٠,٠٠٠ دينار . على أن ثمة احتمالا آخر. فمن الجائز أن يكون سفيرا الملك الأرغونى ، اثنين من أفراد كثيرين جداً ، من السفراء التجاريين أو من العملاء الدعاة ، أو من الجواسيس المتخفين فى أنحاء الشرق الأوسط ، ممن يخدمون سياسة أرغون .

ولا تقلُّ شخصية السفيرين المصريين عن زميليهما غموضاً ، فهما مجهولان تماماً ، وعبثاً حاولت أن أجد ما يشير إليهما فى أى مرجع تاريخى وصل إلى يدى ، فلم يردا فى غير هذا النص ، وقد وصف أحدهما ، وهو سيف الدين شاهر ، بأنه تُرجمان بالأبواب الشريفة . أكان ترجماناً خاصًّا بالسلطان ؟ أم كان عاملا فى ديوان الإنشاء ؟ وكان من أهم مصالح الدولة وأخطرها ، فقد كان للمراسلات والمعاهدات

قواعد بلغ من دقتها ، أنها كانت تحدد للرسائل بدءاً وختاماً بحسب مكانة المرسل إليه ، وتتجاوز ذلك إلى نوع الورق الذى تكتب عليه ، والخط والحبر اللذين ترسم بهما .

وقد تطورت رسالة الديوان ، فأصبح عين السلطان ومستودع سره ، والعليم بدخائله ، فهو يطلع القائمين به ، ما لا يطلع عليه أخص رجاله من الأمراء والوزراء ، وكان رجاله طوائف شتى ، فهم من يقوم بصياغة الرسائل الموجهة إلى ملوك المسلمين وأمرائهم ، ويشترط فيهم فصاحة اللفظ ، وطلاقة اللسان ، والدراية الدقيقة بمختلف الألقاب . وفيهم المختصون بصياغة المكاتبات الموجهة إلى ملوك الفرنجة ، أو ترجمة الرسائل الواردة منهم إلى السلطان ، وكان يشترط فيهم معرفتهم باللغات الأجنبية ، فلا يستبعد والأمر كذلك ، أن يكون سيف الدين شاهر هذا ، واحداً من مترجمى ديوان الإنشاء .

أما الشخصية الثانية ، والتى تحتل المكان الأول فى ترتيب الوثيقة ، ناصر الدين محمد بن الميمون ، فلم يرد فى الوثيقة ما يشير إلى وظيفته ، على أنه ليس ثمة شك فى أنه كان من كبار شخصيات البلاط ، موضع ثقة السلطان ، ومن المقربين إليه ، ليتخذ منه سفيراً ؛ لمصلحته يعمل ، وباسمه يفاوض ، وهو أمر يبدو واضحاً من أن توقيعه هو الذى أعطى الوثيقة صفتها التنفيذية والنهائية ، عند ما أمضاها جرياً على عادة العصر « صح » .

● مكان التفاوض

هو كما تذكره الوثيقة جزيرة رودس ، وليس من سبب يبرر اختيارها أكثر من أنها بلد محايد ، تربطه بالطرفين صلة مودة ، وكان ينظم علاقتها السياسية بمصر معاهدة عقدها برسباى ، فوضعت حداً للمعاونة التى كانت تقدمها الجزيرة للقبارصة للإغارة على السواحل المصرية ، فضلا عن أنها قريبة من الساحل الشامى : الجناح الأيمن لمملكة السلطان . وفى الوقت نفسه كانت على صلة وثيقة بملك أرغون ، الذى كان — لأعوام قليلة — ملكاً على نابلى وصقلية أيضاً .

وكثيراً ما كان ملك رودس ، يقوم بدور الوسيط بين مصر وأرغون ، لحظة توتر العلاقات بينهما ، وكان يؤدى دوره دائماً بنجاح . وهذه المعاهدة ، كما يبدو من مقدمتها ، وليدة مساع قام بها صاحب رودس ، فهو الذى تولى الوساطة المبدئية ، وقام بإعداد مسودات المعاهدة ، وأرسلها إلى السلطان فى مصر مكونة من ٣٣ مادة ، اعتمد منها ٣٢ ولم يوافق على المادة الأخيرة ، الخاصة بالأضرار التى يرتكبها رعايا مملكة أرغون فى مملكة مصر وسواحلها . ورفض السلطان لهذه المادة يوحى بأنها كانت تريد إضفاء حماية خاصة على هؤلاء الرعايا ، أو إعطاءهم امتيازاً قانونياً ، إذا ارتكبوا جُرْماً ، ولهذا رفض الموافقة عليه ، وهو أمر نستنتجه من جو الوثيقة ولا يؤيده دليل صريح .

وإذا كان المكان الذى تم فيه التفاوض واضحاً فى الوثيقة وصريحاً ، فقد سكتت تماماً عن المكان الذى تم فيه التوقيع والتصديق ، فهو غير مهدى إليه ولا مذكور ، كل ما تسوقه فى هذا القبيل ، أن شخصيات مصرية عدة حضرت التوقيع هم : مصطفى بك . . . مراد خان ، ومصطفى بك . . . مراد ، وسلجوق . . . خان التركى ، وعبد الرحمن بن إبراهيم . .

أكان هؤلاء مستشارين خاصين صحبوا السفيرين المصريين فى رحلتهما إلى رودس ، ولم تكن لهم صلاحية المفاوضين ، وإنما حضروا جلسة التوقيع الختامية ، أم أن المعاهدة بعد اتفاق السفراء عليها حملت إلى القاهرة لتوقع هناك ، وكان هؤلاء هم المراجعون لها أو من كبار الشخصيات ؟ احتمالان ليس أمامنا يقين يبرر الجزم بواحد منهما ، وإن كان الأقرب إلى الرجحان أن توقيع المعاهدة تم فى رودس نفسها ،

احتمال يبرره رداءة الخط الذى كتبت فيه الوثيقة وهو أمر لا يكون إلا فى بلد تسوده العجمة ، فليس ثمة سبيل للبحث عن صاحب رسم واضح أو جميل ، لكى نخط الوثيقة فى حروف إن لم تكن بالغة الدقة ، رائعة الزخرف ، فلا أقل من أن تعطى الحروف حقها من الإعجام والوضوح ، مضافاً إلى ذلك رداءة اللغة : وأخيراً فإن التوقيع الذى بمقتضاه دخلت المعاهدة فى دور التنفيذ، إنما هو توقيع السفير محمد بن الميمون، ولو أن التوقيع تم فى القاهرة ، أو فى إحدى مدن مصر ، لاقتضى الأمر أن تحمل المعاهدة توقيع السلطان .

وكما يحدث الآن فى عصرنا الحاضر ، وفى أرقى نظام للدبلوماسية ، فقد كان على سفراء كل من الطرفين أن يبرزوا الوثائق التى تثبت شخصياتهم كسفراء ، وتحدد صلاحيتهم كمفاوضين ، وتبين مدى السلطات المخوّلة لهم من قبل حكوماتهم ، وقد عرض فعلا سفراء ملك أرغون أوراق اعتمادهم ، وهى مكتوبة فى برشلونة بتاريخ ١٦ مايو سنة ١٤٢٩ ، على حين تحمل وثائق سفراء السلطان ، تاريخ القاهرة ١٥ شعبان سنة ٨٣٣ هـ ، وقد تم التوقيع على المعاهدة فى يوم الجمعة ٧ رمضان سنة ٨٣٣ هـ ، أى بعد ثلاثة أسابيع من توقيع السلطان على اعتماد سفرائه ، مما يوحى بأن الخطوات الأولية للمفاوضة ، كانت قد تمت قبلا ، وأن الوفد سافر لتوقيع المعاهدة فحسب .

● دواعى المعاهدة

القارئ للمعاهدة يلحظ جو الشك والحذر الذى كان يسيطر على سفيرى أراغون ، فهما يكرران المسألة فى أكثر من فصل ، ويبحثان وراء أكثر من ضمان لحقوق رعاياهم ، ويبسطان فى فصل ما أجملاه فى آخر ، وهو أمر مصدره الحياة السياسية والاجتماعية القلقة التى كانت تحياها مصر إذ ذاك . كانت أرغون دولة ناشئة ، تبحث عن المجد والثروة ، وتجد مصلحتها فى التعامل والتعاون والوفاء ، وتأمل أن تجد فى الشرق العربى عوناً تقاوم به سلطان البابا ، وعضداً تجب به عدوان فرنسا ، على حين كانت مصر تعانى انفصالا فى الواقع السياسى ، فالشعب فى واد ، والسلاطين وحاشيتهم فى آخر ، يتفقان أحياناً على هدف ، فيعملان معًا ، ويفترقان كثيراً ، فيعمل كلٌّ لحسابه ، دون أن يقيم لأهداف الآخر وزنا .

وكانت هذه الفوضى تعكس على الحياة الاقتصادية ظلاً مهتزًا من الشك والخوف ، فقد كان السلاطين يفرضون على التجار الأجانب ، وعلى التجارة العابرة بمصر ، أو التى تستهلك فيها ، غرامات وضرائب باهظة ، وفى أحايين كثيرة كانوا يحتكرون لأنفسهم صنفاً معيناً ، ثم يبيعونه لهم بأضعاف سعره الحقيقى . ولم يكن هؤلاء التجار محطّ الاعتداء من السلطان أو الأمراء فحسب ، بل حتى من صغار الموظفين الذين كانوا يسخرون منهم ، ويهزءون بهم ، ويسمعونهم قارص الشتائم ، ويعطلون أعمالهم لأهون الأسباب ، ويدفعون فى طريقهم الصعوبات التى تحول بينهم وبين تنمية مشروعاتهم التجارية ، وهو أمر ضجّ منه التجار الأجانب كثيراً . وكان السلطان يؤمنهم ويدعوهم إلى العودة ، ولكنه سرعان ما ينسى وعده ، فيعود إلى ابتزاز نقودهم ، وتعود الفوضى من جديد ، ولولا أن أوروبا كانت محتاجة إلى حاصلات الشرق ، وكانت مصر واسطة العقد ، والطريق الوحيد إلى هذه المنتجات ، لالتمسوا لهم طريقاً آخر وهو ما حدث فعلا عقب اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح . ولذا نلمح أن هدف المعاهدة الرئيسى اتخاذ احتياطات دقيقة وضمانات قوية لصالح التجار الأرغونيين ، وبخاصة أن الفترة التى عقدت فيها كانت بالغة السوء والفوضى بالنسبة للأجانب وللمواطنين على السواء .

● لغة المعاهدة

وقفت طويلا أمام لغة هذه المعاهدة ، فهى ركيكة ، سيئة التعبير ، مليئة بالأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية ، والخط ردىء متداخل ، يهمل كثيراً من الحروف ، ويغفل الإعجام ، ولغتها عامية منحطة ، شىء غريب كل الغرابة من دولة تجعل للإنشاء ديواناً ، ولحسن التعبير مكاناً .

ولكن القلقشندى أورد لنا السبب كاملا واضحاً . لقد أدرك ما عليه مثل هذه المعاهدة من ركاكة التعبير وابتذال اللفظ ، حتى فى زمن الظاهر بيبرس والمنصور قلاوون ، وهما قمة مجد مصر إبان عصرى المماليك ، وقد علل ذلك بأنه :

« إنما وقع لأن الفرنج كانوا مجاورين للمسلمين يومئذ ببلاد الشام ، فيقع الاتفاق والتراضى بين الجهتين على فصل فصل ، فيكتبه كاتب من كل جهة ، من جهتى المسلمين والفرنج ، بألفاظ مبتذلة غير رائقة ، طلباً للسرعة ، إلى أن ينتهى بهم الحال فى الاتفاق والتراضى إلى آخر فصول الهدنة ، فيكتبها كاتب الملك المسلم على صورة ما جرى فى المسودة ليطابق ما كتب به كاتب الفرنج ، إذا لو عدل فيها كاتب السلطان إلى الترتيب ، وتحسين الألفاظ ، وبلاغة التركيب ، لاختل الحال فيها عما وافق عليه كاتب الفرنج أولا ، فينكرونه حينئذ ، ويرون أنه غير ما وقع عليه الاتفاق ، لقصورهم فى اللغة العربية ، فيحتاج الكاتب إلى إبقاء الحال على ما توافق عليه الكاتبان فى المسودة ، وبالجملة ؛ فإنما ذكرت النسخ المذكورة على سخافة لفظها ، وعدم انسجام ترتيبها ، لاشتمالها على الفصول التى جرى فيها الاتفاق ، فيما تقدم من الزمان » (القلقشندى : صبح الأعشى فى كتابة الإنشا ، جـ ١٤ ص ٧٠ وما بعدها ، طبعة دار الكتب) .

والمعاهدة التى اتخذ منها القلقشندى مثلا لسخافة اللفظ ، وعدم الانسجام ، أفضل بكثير جداً من النص الذى تعرض له ، والذى يؤيده فيما ذهب إليه من تعليل ، فبالغاً ما بلغ جهل السفيرين بالعربية ، لا أظنه يبلغ بهما حد العجز عن كتابة جملة واحدة صحيحة ، وإيجاد تعبير بسيط مستقيم ، أو فى الأقل لم يكن يكلفهما كثيراً أن يصحبا من يقوم معهما بهذا العمل ، ولكن العجلة والترجمة وضحالة مترجم الطرف الآخر فى اللغة العربية ، يجعل من غير الطبيعى أن تخرج المعاهدة على غير ما وصلتنا فيه !

أين ذهب النص الإسبانى للمعاهدة ؟ سؤال وجهته لنفسى ، وحاولت أن أجد له جواباً فلم أستطع .. لم أعثر له على أثر فى « دار المحفوظات العامة لمملكة أرغون » فى برشلونة ، ولم يشر إليه مؤرخ إسبانى واحد ممن عرضوا لهذه المعاهدة ، برغم أن النص الذى نشرناه صريح فى أن له ترجمة إسبانية ، كيف ضاع النص الإسبانى وبقى العربى ؟ المعقول أن النص العربى أهمل خلال تعاقب العصور ، لأن الذين يستطيعون أن يفكوا طلاسمه قلة نادرة من العرب أنفسهم بله الإسبان ، على حين أن النص الإسبانى واضح المعالم والأهداف لكل من يستطيع أن يميز بين الحروف ، فلربما امتدت إليه يد لتفيد به ولم تعده ، أو لتطمس معالم التاريخ ، أو لأن عقلا ذا فهم مدرسى من العصور الوسطى ، رأى فيه أنه غير ذى بال ، فألقى به إلى يد الفناء .

● ميناء الإسكندرية

كانت الإسكندرية ، كمركز للتجارة بين الشرق والغرب ، تتمتع بأعظم مكانة بين موانئ البحر الأبيض ، وكانت على صلة تجارية مستمرة مع برشلونة الميناء الرئيسى لمملكة أرغون ، والموانئ الرئيسية لممالك صقلية ونابلى والبندقية ، وكانت هذه الميناء موضع تقدير الحكومة والشعب فى كل من مصر وسوريا ، ويتضح ذلك التقدير فى أنها كانت المدينة المصرية الوحيدة التى عين لها نائب يحمل لقب الجناب العالى ، بعد أن كانت ولاية يحكمها وال ، وقد تم ذلك عام ٧٦٧ هـ ١٣٦٥ م ، وكان النائب يتمتع بسلطات أوسع من السلطات التى يتمتع بها الوالى ، وكان للسلطان نواب فيما عدا الإسكندرية ، فى دمشق وحلب وطرابلس وحماة وصفد والكرك ، وقد تطلب الواقع تطبيق هذا النظام على مدن الشام لأهميتها الحربية

والدفاعية ، فقد كانت اخطار الغزو الخارجي تتطلب أن يتمتع المسئولون فى الدفاع عنها بسلطات البتّ السريع ، ومواجهة الأحداث دون إعاقة ، ولم يكونوا ملزمين بالرجوع إلى السلطان إلا فى مسائل السيادة العليا ، وكان السلطان من جهته يُولى هذه الإمارات عناية بالغة ، فلا يختار لها من رجاله إلا من عرف بين كبار الأمراء بشجاعته الحربية ومقدرته الإدارية .

أما الأمر الذى دعا إلى إعطاء الإسكندرية هذا الحق ، فهو تزايد أهميتها التجارية ، وكثرة عدد الجاليات الأجنبية بها ، بالنسبة إلى مدن الدولة الأخرى. ويقدّر المقريزى عدد أفراد الجالية الأوروبية فى القرن الثالث عشر ، بأنهم كانوا قرابة ثلاثة آلاف . ويضاف إلى ذلك ، ما تعرضت له الإسكندرية فى هذه السنة من حملة صليبية قامت بها قبرص .

وكان للإسكندرية ميناءان ، أحدهما خاص بإبحار التجار الوطنين ، والآخر مخصص للتجار الأجانب . وإذا كانت الإسكندرية ميناء الإقليم الجنوبى ، فقد كانت بروت الميناء الرئيسى للبضائع القادمة من دمشق ، وكانت طوال العصور الوسطى ذات مكانة مرموقة فى التجارة والصناعة .

- الصادرات والواردات

يرجع الفضل فى معرفتنا بأنواع الصادرات والواردات بين مصر وأرغون ، إلى مخطوطة توجد فى مكتبة جامعة برشلونة ، كتبها عام ١٤٥٥ تاجر اسمه Pons ، ويبدو أنه هدف من وراء كتابتها إلى أن تكون دليلا لمن يمتهنون هذا العمل التجارى ، إلا أنه عند ما بدأ يذكر المواد التجارية ذات الأسماء العربية ، ويترجمها إلى اللغة القطلونية ، لم يجد لكثير منها مقابلا دقيقاً فى لغته ، فأعطاها أسماء تبدو الآن غير واضحة ، ولا مفهومة ، ويعسر ترجمتها ، أو الظن بالمقصود الذى كان يبتغيه .

عدّ من بين الأشياء التى تستورد من مصر ، سواء أكانت من منتجاتها أم مستورداً من بلاد أخرى ، كالصين والهند وإفريقية الشرقية ، بوساطة تجار مصريين أو أوروبيين ، عدّ من بينها : التوابل الزنجبيل والقرنفل وجوزة الطيب ، والمساك ، ومواد الصباغة والدباغة والصمغ ، والدهون ، والكهرمان ، والحنظل ، والحنطة ، والسكر ، والقطن محلوجاً وغير محلوج ، والملابس والحرير ، والمواد الصيدلية والعطرية ، والمواد الطبية ، التى كانت فى ذلك العصر تحظى بشهرة واسعة فى كل أنحاء أوروبا ، فقدكان الطب واحداً من علوم قلائل وتخصص فيه نوابغ ، وأهدى المصريون فيه إلى البشرية جديداً ، على الرغم من الضباب الكثيف الذى كان يتغشى الحياة العقلية إذ ذاك .

وكانت مصر تستورد من أرغون ، من منتجاتها أو مستوردة له من بقية بلاد أوروبا ، زيت الأندلس[1] وميورقة وتونس ، والعسل والصابون والجوز والسمك والنبيذ والملح البحرى ، والشحم والقطران وجلود الحيوانات المتوحشة ، وقشور الأشجار ، والصودا والسماق والزنجفر والمرجان والفواكه الجافة ، واللوز وأبو فروة والشمع والزعفران ، والأقمشة من قطن أو صوف أو حرير ، والملابس ذات الألوان المختلفة والأنواع المتباينة ، من وبرية ومخمل وقطيفة وأطلس والحيش ناعماً وخشناً ؛ منسوجاً وغير منسوج ، والأثاث وقلوع المراكب ، وحبال السفن مصنوعة من الكتان أو البردى ، والحديد والصلب ، والقصدير والصفيح والرصاص والنحاس والزئبق والكبريت ، وأحجار الطواحين .

---

(١) لا يعنى بكلمة « الأندلس » المدلول العربى ، الذى يشمل معظم شبه الجزيرة الإيبرية ، وإنما يعنى ما يطلق اليوم على مقاطعة فى جنوب إسبانيا ، مقاطعة تضم أشهر مدن إسبانيا الإسلامية : قرطبة وغرناطة وإشبيلية وقادس ومالقة وجيان ، وتعد من أغنى مقاطعات إسبانيا ، قديماً وحديثاً ، وتكون زراعة الزيتون وعصيره أهم منتجاتها .

وإذا كانت هذه المخطوطة قد هدتنا إلى أنواع من المواد المتاجَر فيها ، فليس ثمة شيء ولو ظناً ، يمكن أن يعطينا فكرة ما ، عن كميات التبادل التجارى التى كانت تتم بين البلدين حينذاك

● سكن التجار الأجانب

كان من طوابع العصور الوسطى أن يقيم أصحاب كل مهنة فى حى خاص بهم ، ولو كانوا مواطنين ، وكذلك كانت تفعل الأقليات الدينية والجنسية واللاونية داخل بلد ما ، ولم يكن التجار الأجانب يشذّون عن هذه القاعدة ، وبخاصة فى الموانئ ، فكان التجار الطارئون والبحارة يعيشون فى فنادق خاصة بهم فى الثغور ، حيث يوجد فندق لكل جالية خاص بها ، ينزل فيه أفرادها ، بمواطنيهم ؟

وكان الفندق ، وهو عبارة عن عمارة كبيرة داخل الميناء ، يحتوى على كل العناصر الجوهرية لمدينة صغيرة ، ففيه كنيسة وحان وفرن ومقبرة ، وحمامات خاصة وحمامات عامة ، وراهب وموثق للكتابة ومحكمة قنصلية ، وكان أهل البلد حيث يقام الفندق ، هم الذين يتحملون نفقات إقامته والعناية به ، ثم يعيرونه إلى هؤلاء النزلاء الأجانب من التجار ، فإذا أجر هؤلاء الفندق كله أو جزءاً منه إلى بعض المواطنين ، فإن إيراده يذهب إلى الدولة لا إلى هؤلاء النزلاء ، بوساطة موظفين يشرفون على قبض الإيراد ، وكانت فنادق الإسكندرية تتميز بروعة جمالها وجدة تنسيقها ، حتى كانت محل إعجاب الأغنياء القادمين من الغرب ، رحالة أو تجاراً ، أو فى طريقهم إلى الشرق .

وكلمة فندق ، وهى إغريقية الأصل ، تطلق كما تقول معاجمنا اللغوية على خان السبيل الذى يأوى إليه المسافرون فى المدن أو الطرق ، كانت معروفة فى كل موانئ البحر الأبيض المتوسط فى العصور الوسطى بهيئتها العربية ، وبمدلولها التجارى الواسع الذى عرضنا له قبلا ، وقد تلاشت من بلاد كثيرة ، ولكنها تأصلت فى شبه الجزيرة الأيبرية — إسبانيا والبرتغال . لأنها كانت أكثر البلاد الأوروبية تجارة مع مصر فى ذلك العصر ، ولأنها من جهة أخرى كانت فى جزء كبير منها بلداً عربياً ، كان سلطانه السياسى قد بدأ فى الاضمحلال ، ولكن تأثيره الثقافى ظل باسطاً سلطانه حتى على الأجزاء التى انحسر عنها السلطان السياسى إلى عهد بعيد . فكلمة الفندق فى إسبانيا والبرتغال : Fondach أو Alhondigaje تطلق حتى الآن على مستودعات القمح ومخازنه ، والمحال التى تتجر فيه بيعاً و شراء ، ويطلق فى البرتغال على المخازن الملحقة بمحاط السكة الحديد ، كما أنه يستعمل مصغراً فى القرى فيقال : «فنيدق» Alfondeguilla لما صغر من مدلولاته السابقة ، ومع الإسبان انتقلت الكلمة إلى أمريكا الجنوبية ، كما نقلوا إليها لغتهم ودينهم وعاداتهم وتقاليدهم ، إلا أنهم فى المكسيك اشتقوا منها كلمة Alhondiga بمعنى الرسم الذى يدفع نظير حفظ الأشياء فى المخازن أو فى دور الأمانات . وينبغى أن نلحظ أن كلمة فندق فى ريف المغرب تطلق حتى الآن ، على ما كانت تطلق عليه الكلمة فى الإسكندرية فى القرن الخامس عشر ، عصر هذه الوثيقة ، فهى تطلق على الفنادق التى يأوى إليها نزلاء يمتهنون التجارة حيث يلقون فيها زبائنهم ، فيبيعون لهم ويشترون منهم . وكان التجار الذى يفدون إلى مصر تسجل أسماؤهم فى المكاتب التجارية وفى قنصلياتهم ، وما أكثر هؤلاء الذين كانوا يترددون على الثغور المصرية فى ذلك العصر ، من شعوب مختلفة : من قطلونية ومرسيليا وجنوة وبيزا والبندقية . وكان هؤلاء أحراراً تماماً فى نشاطهم ما بقوا فى الفندق أو الميناء ، فإذا خرجوا إلى المدينة احتاجوا إلى إذن خاص .

وإذن كان الفندق يمثل الحجر الأساسى فى النشاط الاقتصادى ، ولذا كان أول ما يسأل عنه عند التعاهد ،

عن ماهيته وشرائط استخدامه وصلاحيته لتلقى الوافدين من التجار ، وفى هذه المعاهدة ، تعهد السلطان أن يقوم بعمل فندق خاص لتجار قطلونية دون أن يكلفوا هم أو قنصلهم بدفع شىء من نفقات الإنشاء .

● القناصل

كانت الجاليات الأجنبية التى تقطن الإسكندرية متعددة ، وكان لكل جالية قنصل يشرف على شئون أفرادها ومصالحها الإقتصادية ، وكانت له عليها الكلمة النافذة ، فهو يرأسها ويدافع عن قضاياها ، ويذلل ما يعترضها من صعوبات ، فقد كانت أعرف بقانون وعادات البلد الذى يتولى مهامه فيه ، وكان إشرافه يتجاوز الحقل المدنى إلى الميدان الجنائى .

كان القنصل موظفاً رسمياً ، ولكنه لا يتقاضى نظير منصبه مرتباً ثابتاً من دولته ، ولهذا كان يمتهن التجارة إلى جانب عمله الرسمى ، وله إيراد ثابت من البواخر وانتجار يقرِّره عرف ثابت ، يجعله فى حكم الضريبة المقررة ، دون أن يصدر به قانون أو يلزم دافعيه سلطان ، وفى العادة كان قناصل الإسكندرية يقبضون نسبة معينة تختلف من وقت لآخر ، من قيمة التجارة المتبادلة ، فديناران على دخول البواخر ، وديناران آخران عند خروجها ، وقد جرت العادة على أن يختار القنصل من بين رؤساء القوافل التجارية أو من المكلفين بالأعمال الدبلوماسية ، أو ممن يجمعون بين الصفتين ، ويصدر قرار بتسميته سنوياً ، مجدداً أو معاداً تعيينه ، أما الذين لا يريدون أن يظلوا كل الوقت بعيدين عن أوطانهم ، فيستطيعون أن ينيبوا عنهم نائب قنصل ، يتلقى الأوامر منهم مباشرة .

وكان رعايا كل دولة مطالبين بأن يطيعوا قنصلهم ووكلاءه ، وكانت الدول المعتمدون لديها ، تجد فيهم دعامة هامة فى تصريف شئون جالياتهم ، وكف أذاها ، وتجد فيهم الضمان عند وقوع اعتداء منهم ، وقد استن السلطان الملك العادل الأول سنة لقاء البعثات الأجنبية المقيمة فى الإسكندرية فى ديوانه عشر مرات فى العام ، ليعرضوا عليه شخصياً شكاوى مواطنيهم واقتراحاتهم وما يرونه لتسهيل مهامهم ، وهو النظام الذى تطور فيما بعد إلى تسهيل مقابلة السلطان دون التقيد بمرات معدودة ، ولذا نص فى المعاهدة موضع دراستنا ، على أن قنصل طائفة الكتيلان (قطلونية) « إذا أراد أن يلقى السلطان أجيب إلى طلبه ، وله الحق فى أن يصحب معه من يختار من التجار ، أو أن يوجه وفداً منهم دون أن يصحبه ، وليس من حق أحد من الموظفين المختصين أن يعطل هذه المقابلة أو يعوقها أو يحول بينهم وبين ما يريدون (الفصل ٢٢)

ولم يكن حق القنصل فى التحدث عن رعاياه والدفاع عن مصالحهم محدوداً بالسلطان وحده ، وإنما كان يتجاوز ذلك إلى ما عداه من كبار الموظفين ، كملك الأمراء ، والقضاة والمباشرين ، وتنص المعاهدة على أنه لا يمنع من ذلك ، وألا يلحقه أى ضرر أو اعتداء بسبب أداء واجبه (الفصل ٢٧) . وكان القنصل المعتمد لدى بلد ضعيف يحتمى بوطنه ، يتولى قبض الجزية المفروضة على البلد الضعيف ، ليقوم بتسليمها لدولته ، وكان قنصل قطلونية فضلا عن الحقوق المقررة لمواطنيه ولمنصبه ، يتمتع طبقاً للمعاهدة المعقودة ، بإمكانية التوسط فى المسائل المتصلة بالأعمال التجارية بين الأرغونيين والمصريين .

وعبثا حاولت العثور على إشارة لقنصل قطلونية ، أو مملكة أرغون فى الإسكندرية فى ذلك العصر ، فلا توجد عنه أى إشارة أو خبر ، لا فى وثائق « دار المحفوظات العامة لمملكة أرغون » ولا فى « دار المحفوظات التاريخية » فى برشلونة ، كل ما أمكننى الوصول إليه ، هو وجود خطاب موجه من مجلس برشلونة إلى القطلونيين المقيمين فى مصر ، يأمرهم فيه أن يطيعوا أوامر قنصلهم هناك ، وكانت الإسكندرية مقر ذلك القنصل كما هى العادة ، وكما ذكر صراحة فى المعاهدة .

ومما يسترعى النظر فى هذه المعاهدة ما يتصل

بالقنصل ، أنها على الرغم من أنها موقعة بين سلطان مصر وملك أرغون ، فإنها لا تشير إلى قنصل أرغوني ، وإنما تسميه قنصل الكتيلان (قطلونية) ذلك لأن قطلونية عند ما انضمت إلى مملكة أرغون فى القرن الثانى عشر ، احتفظت عاصمتها مدينة برشلونة ، بحق تسمية القناصل لكل رعايا أرغون المقيمين فى موانئ البحر الأبيض الرئيسية ، التى كان لهم فيها نشاط تجارى .

● الضرائب

كان يطلق على الضرائب التى تؤخذ من التجار الذين يصلون مصر عن طريق البحر اسم « الثغور » والمقرر فى الفقه أن يؤخذ العُشْر من بضائع هؤلاء التجار ، ولكن مذهب الإمام الشافعى ترك الحاكم فى حرية مطلقة ، فله أن يأخذ أكثر من العُشْر ، وله أن يخفض هذه الضريبة إلى النصف ، أو أن يصرف النظر عنها كلها إذا اقتضت ذلك مصلحة الأمة ، كتشجيع التجار على استيراد نوع معين من البضائع تحتاج إليه الأمة ، أو الحيلولة بينهم وبين تصدير ما تمس إليه حاجة المواطنين ، وقد ارتأى المماليك مصلحتهم فى هذا المذهب ، فساروا عليه فيما يتصل بضريبة الثغور ، فكان ما يدفعه التجار الأجانب بين ١٥٪ و ١٨٪ وفى أحايين كثيرة كان يبلغ ٢٠٪ ، أما فيما يختص بتجار مملكة أرغون ، فقد كان عليهم أن يدفعوا ، طبقاً لاتفاق سابق ، ضريبة مقدارها ١٠٪ ، باستثناء المعادن النفيسة والجواهر ، فإن الضريبة المقررة عليها كانت ٥٪ ، ثم جاءت هذه المعاهدة ، فأعفتهم من الضرائب الأخرى المسماة « النزل والصادر » وهى ضريبة أخرى ، كانت على ما يظهر تدفع على الصادرات والواردات ، على حين أن بقية التجار الأجانب كانوا ملزمين بدفعها . (فصل رقم ١٨) .

والضرائب التى كانت مقررة على التجار ، إنما تدفع على البضائع المباعة فعلاً ، فإذا عبرت باخرة أرغونية ورست بميناء من الموانئ المصرية لعطب أصابها ، وأفرغت حمولتها فى انتظار إتمام الإصلاح ، ثم أعيد شحنها من جديد ، فلا ضرائب على ما أفرغوا ولا على ما أعادوا شحنه ، فإذا بيع منه شىء ، استحقت الضريبة على ما يباع (فصل ٣ و ٥) وليسوا ملزمين بدفع أى شىء قبل البيع ، إلا إذا اختاروا هم ذلك برضى نفس ، فإذا فعلوا وقدرت عليهم الضريبة ، فليس من حقهم أن يرجعوا على الدولة إذا باعوا بأنقص ، كما أن السلطات المختصة ليس من حقها أن ترجع عليهم إذا باعوا بأزيد (فصل ٧) . ويجرى التعامل دائماً فيما يتصل بقيمة الضرائب على أساس الضرائب السابقة المعتادة ، فليس من حق رجال الجمارك أن يفاجئوا التجار ، بأن الضرائب قد رفعت (فصل ١٧) ، وربابنة السفن معفون من دفع أية ضريبة أو رشوة ، كما أن حرية العمل فى بواخرهم مكفولة لهم تماماً (الفصل ٤) ، على أن حاكم الإسكندرية كان يرى أحياناً أن يأخذ من السفن الأوروبية التى تدخل الميناء ، الشراع والسكان كرهينة ، حتى يدفع أتجار الجمارك المقررة عليهم .

● امتيازات لتجار أرغون

لم يكن من حق التجار الأوربيين أن يتجولوا أو أن يقيموا فى مصر دائماً أو لأجل محدود ، وإنما كان نشاطهم محدوداً ومقصوراً على بعض المدن الساحلية ، وبخاصة فى الإسكندرية أهم ميناء عربى على ساحل البحر الأبيض المتوسط ، على حين كان من حق رعايا أرغون : أن يتجولوا داخل البلاد المصرية ، ولهم حرية التنقل والاتجار بعد أن يدفعوا الجمارك المقررة ، وهو حق تقرّره المعاهدة أيضاً للرعايا المصريين فى مملكة أرغون (فصل ٢) . وكان لهم حق البلد الأكثر أفضلية ، فبواخرهم تشحن وتفرغ قبل أية سفينة إفرنجية أخرى (فصل ٢١)

● حماية حرية التجارة

ليس من حق السلطان أو الأمراء أو موظفى الدولة أو الجمهور أن يأخذ بضائع من تجار أرغون بدون موافقتهم على البيع أو على الشراء وموافقتهم على الثمن ، ويجب أن يُدفع الثمن نقدا ، ولا يُسأل التاجر إلا عن تصرفاته الشخصية من العقود التى يوقعها : عاقداً أو ضامناً أو كافلا أو وكيلا ، وفيما عدا ذلك فليس لأحد حق عليه (فصل ٨ و ٩) وليس من حق السلطان ولا تابعيه مهما اختلفت وظائفهم : أن يبذل أى ضغط على المشترين أو التجار المصريين أو التراجمة أو السماسرة أو المراكبية لكيلا يشتروا من تجار أرغون (فصل ٢٢) كما أن التاجر الأرغونى حر فى اختيار المترجم والوسيط الذى يتعاون معه ، بدون أى تدخل من جانب السلطات المصرية . وكذلك فى اختيار من يعهد إليه فى تفريغ شحناتهم ، أو فى شحن ما يشتريه (فصل ٥) . وعلى السلطات المختصة أن تمكن تجار أرغون من العبور أو الإقامة ، بجميع أموالهم ومتاجرهم وبضائعهم فى جميع أنحاء المملكة ، وأن تطبق عليهم القوانين القائمة فى الدولة بدون تفرقة ، وأن تترك لهم حرية البيع والشراء كاملة ، وشراء ما يحتاجون إليه من مؤن : على أن يدفعوا الضرائب المقررة ، فى إخلاص ونزاهة وطيبة خاطر (فصل ٢) وإذا رغبوا فى الخروج ببضائعهم عن طريق البر والبحر ، كانت إقامتهم فى القاهرة أو فى أى مكان آخر : أجيبوا إلى طلبهم ولا يحال بينهم وبين ما يريدون (فصل ٢٣) وليس من حق السلطان أن يأخذ من بضائعهم شيئاً : شراء أو مهاداة ، إلا باختيارهم الحر (فصل ٨) وكذلك للقنصل الحرية التامة فى اختيار من يتعاونون معه من بين تراجمة ديوان القبان ، سواء أكان مسلماً أم يهودياً أم نصرانياً ، داخل الفندق أو خارجه ، فى عمليات البيع والشراء . (فصل ٢٩)

● العقود وطريقة البيع

كان لكل دولة كبيرة ، وبخاصة أرغون ، مخازن واسعة مغطاة فى جمرك الإسكندرية ، تحفظ مفاتيحها مع قنصل الطائفة أو مع التجار أنفسهم ، وكانت هذه البضائع : تباع فى الجمارك بالمزاد العام ، على أن من حق التاجر : سحبها إذا لم يعجبه السعر المعروض وأحياناً كان يتم البيع أو التبادل شخصياً ، ولكن دائماً كان هناك موظف الجمارك المختص ، ليكون مسئولاً عن وضع العقد فى صيغته القانونية ، ومن حق التاجر الأوروبى فى حالة مخالفة التاجر الوطنى لنصوص العقد أن يلجأ إلى قاضى المدينة لينصفه . ويجب أن : يتم التعاقد والدفع فى جمرك القبان ، حيث تسجل الوثائق هناك ، سواء أكان البيع نقداً أم عن طريق المقايضة : وحيث لا يكون هناك قبان بأن تكون فى جمرك لا يحتوى هذا النظام ، يكون أمام شاهدين عدلين . ويتلقى الشهود نسخة من شهادتهما وهذه العقود : غير قابلة للفسخ أو التغيير . (فصل ١٥) . أما فى بيروت ودمشق ، فعلى التجار أن يسلموا الأصناف إلى : القبان لتباع فى المزاد العلنى ، حسب العرف الجارى والعادة المتبعة ، على أن يتم التسليم والتسلم : بحضور شاهدين عدلين . (فصل ١٩)

وإذا توسط الدلالون أو السماسرة فى بيع شىء ما لتاجر أرغونى ، سواء أكان فى ثغر الإسكندرية أم فى الشـــام ، إلى تاجر وطنى ، وعرفًا به أنه قادر مؤتمن ، ثم هرب الشارى أو عجز ، أو لم يوف بالثمن ، فإن الدلال أو السمسار يصبح ضامناً ، ويلزم بالوفاء للتاجر الأرغونى . (فصل ٢٠)

● مبادئ قانونية

١ – علق المصريون تنفيذ المعاهدة : على صدور أمر شريف بها . وعلقها الأرغونيون : على إطلاق بعض من رعايا أرغون ، كان يقلهم مركب لشخص يدعى « نقولا جليان » وقد غرقت المركب وأخذ من عليها سجناء ، ولسنا نعرف أين غرقت هذه المركب ؟ ومن هو صاحبها ؟ وماذا كانت تحمل ، ولماذا أودع راكبوها السجن ؟

٢ – إذا توفى تاجر أرغونى فى الديار المصرية ، فإن ثروته تؤول إلى من أوصى إليه بذلك ، إذا كانت

ثمة وصية ، فإذا لم تكن فإن ثروته توضع تحت إشراف القنصل ، فإذا لم يكن ثمة قنصل فلواحد من تجار الكتيلان ، فإن لم يكن ثمة أحد من هؤلاء: فلواحد من المباشرين . (فصل ٢٥)

٣ – لا يمكن أن يعتقل رعايا مملكة أرغون فى السجون الوطنية إلا بناء على أمر سابق يعلن عنه . فإذا لم يكن ثمة أمر سابق يتم اعتقالهم: فى الفندق الذى يقيمون فيه . وعلى أى حال فيجب أن يعاملوا فى السجون : معاملة طيبة. (فصل ١٣)

٤ – إذا وقع ضرر من رعايا أرغون فى مصر أو فى خارجها ، على أحد من الرعايا المصريين ، أو عاونوا أحداً فى إلحاق الأذى به ، فإنهم يكونون مسئولين عما يصيبه : وعليهم أن يدفعوا التعويض . فإذا كان هؤلاء المعتدون خارج مملكة أرغون : ولهم أملاك فيها فيجب أن تصادر . (فصل ١٠) .

٥ – إذا كانت الخصومة والنزاع بين تاجر أرغونى وآخر مصرى ، وارتضى الخصمان أن يوفق بينهما القنصل ، كان لهم ذلك ، ويمكّن القنصل من أداء مهمته ، فإذا لم يرض واحد منهم بذلك : أصبح الأمر من اختصاص ملك الأمراء أو الناظر بالديوان . (فصل ٢٦)

٦ – الجرائم والمنازعات التى تقع بين أفراد الجالية الأجنبية الواحدة ، المرجع فيها لقنصلهم وحده : دون تدخل من السلطان أو من ملك الأمراء . (فصل ٢٦)

٧ – يفصل فى الخلاف بين الأرغونيين والمصريين : السلطان نفسه ، أو أمير الأمراء ، أو الناظر فى الديوان . ولا يحكم بينهم المشرف على الجمارك ، إلا إذا قبل الأرغونى ذلك ، على أنه على أى وضع كان ، من حق التاجر الأرغونى أن يتجه إلى القاهرة : ليرفع دعواه أمام السلطان نفسه أو أمام قاضيه . على ألا يؤدى ذلك إلى الانتقام منه أو التعصب عليه أو تعقبه . (فصل ١١)

٨ – بتوقيع هذه المعاهدة ، تعتبر كل الدعاوى السابقة ملغاة : ما لم يكن لدى المدعى وثيقة بخط المدعى عليه وتوقيعه . (فصل ١)



التعمير الصائب جويًا

بقلم الدكتور محمد جمال الدين الفندي

تُظهر بعض الكائنات مهارة فائقة فى تصميم مساكنها وتخيُّر مواقعها بما يلائمها ويلائم حياتها وحياة صغارها وتخزين أقواتها . . . فالنمل يبنى بيوتاً تتوافر داخلها الرطوبة والدفء ، وهو يستخدم فى سبيل ذلك مادة بناء خاصة يتخيرها من الطين الردىء التوصيل للحرارة ، كما يتخير الموقع بحيث لا تغمره مياه المطر أو الفيضان ، كأن يكون مثلا على منحدرات كثبان الرمل أو أكمة عالية . وتحمى جماعات النمل الأبيض نفسها وصغارها من الإشعاع الشمسى الوفير فى المناطق الحارة الجافة بأن تبنى لها حجرات أرضية تتجه من الشمال إلى الجنوب على طول طرقاتها ، وتعتبر هذه الحجرات بمثابة الحصون المنيعة التى تقف حجر عثرة ضد البخر الشديد أثناء قيظ الصيف عند ما يصير مسار الشمس الظاهرى من الشرق إلى الغرب خلال ساعات النهار .

وفى بلاد الشمال الباردة وجزر بحر الشمال تشيِّد الأرانب البرية بيوتاً لها تطل أبوابها على منحدرات الكثبان على ارتفاعات مناسبة من سطح الأرض بحيث لا تلجها مياه الأمطار المتجمعة على السطح ، كما أنها تحمى مداخل تلك الأبواب بمجموعات متراصة من القش وأغصان الشجر فلا تسهل ملاحظتها ؛ وتتجه فتحات المداخل والأبواب كلها إلى الجنوب ، وذلك بطبيعة الحال لكى تتلقى أكبر قسط ممكن من إشعاع الشمس المباشر فى تلك الأرجاء التى تقبل فيها أشعة الشمس من الجنوب ، حتى يتوافر الدفء وسط ذلك الزمهرير ، وكذلك لكيلا لا تنساب إليها الرياح الشمالية الشديدة البرودة .

وأعجب من هذا كله فى هذا الباب تلك الأكوام البارزة التى تقيمها تلك الأرانب إلى جهة الغرب من مداخل بيوتها لتحميها من عواصف المطر التى تقبل كلها أو جلها من جهة الغرب هناك ! أى أن تلك الأرانب إنما تبنى بيوتها ومستعمراتها بطرق جوِّية سليمة بوحى من الطبيعة وإلهام منها .

والواقع أننا نجد أن اختيار الموقع المناسب لأى منشأة من المنشآت ، وتوجيه المبانى والشرفات والنوافذ فى كل بناء ، ورسم سياسة ما يلزم أن تكون عليه المبانى المتجاورة فى أى منطقة ، واتجاهات الشوارع الرئيسية والطرق العامة ، وأمكنة الميادين والحدائق والمتنزهات ، ثم توزيع الغرف والممرات ودورات المياه ومخادع النوم داخل المبانى ، كلها عمليات يجب أن تتم بطرق جوية سليمة ، تماماً كما تفعل تلك الأرانب أو كما تتصرف جماعات النمل الأبيض ، وهذا هو المقصود بالتعمير الصائب جوياً .

فالقرى والمدن كالكائن الحىّ الذى يولد ويتنفس وينمو ثم يهرم ويموت ، أو يردُّ إلى أرذل العمر ، أو هو قد يولد ميتاً لا أثر للتنفس فيه منذ اللحظة الأولى . وخلايا الجسم هنا هى المبانى وجميع المنشآت ، أما الرئات والشرايين فهى الميادين والمتنزهات وما يتفرع منها من شوارع وطرقات وأزقة . وما الدم الذى يجرى فيها ويعبر عن الحياة إلا أفراد الشعب وسائر

أوجه نشاطهم وطرق مواصلاتهم التى ينتقلون بها من هنا وهناك ليكسبوا العيش ويجددوا النشاط ، ولا بد من تنقية هذا الدم فى كل من الحالتين على حساب الهواء النقى الذى يصل إلى الرئتين .

أما فى الأحياء القديمة من القرى والمدن وحيث المبانى الخربة والأزقة المكتظة أو المقفلة فتكاد تنعدم التهوية ، ويكاد لا يجدد نقاء الدم ، ولذلك فهى أشبه شىء بجسد تملكه فقر الدم واستحوذ عليه ، وأصبح وسطاً مثالياً لانتشار الأمراض ، حيث تجول الأوبئة وتصول ، كلما تهيأ لها ظرف مناسب أو سنحت فرصة مواتية بحدوث العدوى أو تلوث المكان .

والمعروف أن جراثيم أغلب الأمراض المعدية أو الطفيلية إنما تخرج ضمن إفرازات المرضى وحاملى الميكروب . وفى حالة الأمراض الطفيلية تتلوث الأتربة ، خصوصاً الرطبة منها ، وقد تظل هذه الأتربة ذات خطر مباشر حتى بعد جفافها . فمكروب التيفود يعيش من عشرة إلى خمسة عشر يوماً فى الأتربة الجافة ، والدسنطاريا نحو أربعة أيام ؛ أما فى التربة الرطبة فتستطيع هذه الميكروبات جميعاً أن تعيش أكثر من سبعين يوماً ؛ وتساعد الرياح على انتشار هذه الأوبئة عند ما تثير الأتربة الملوثة بها وتنقلها من مكان إلى آخر . وقد تنتقل بعض جراثيم النبات أيضاً مع تيارات الهواء المختلفة خلال مسافات شاسعة كصدأ القمح .

* * *

وفى استطاعة المختصين فى علوم الطبيعة الجوية — بطرق من القياس والحساب والتوجيه الخاص — أن يستغلوا سائر ما تجود به البيئة من مزايا ، أو للتحكم فى وسائل التهوية وتنقية الجو المحلى بطرق طبيعية ، وكذلك التحكم فى درجات الحرارة والرطوبة وكميات الإشعاع الشمسى المباشر وغير المباشر ، والاستفادة من مزايا العناصر الجوية التى تستقيم معها الحياة وتنشط الأبدان .

ولمثل هذه الاعتبارات قيمة عظمى فى نجاح أعمال الإنشاء والتعمير والوصول بها إلى أوج الكمال المنشود . وقد تكون هذه المسائل كلها أو بعضها ، معروفة لدى كثير من المختصين ، إلا أنها — ولا شك — تعتبر فى مرتبة المجهولات إذا لم تؤخذ فى الاعتبار أو يحسب لها حساب عند ما تطغى عليها اعتبارات أخرى قد تكون أقل أهمية وأوهى نفعاً كجمال المنظر والرونق والمنظر العام .

* * *

ونحن نستطيع أن نعرف الإنشاء الصائب جوياً بعد هذه المقدمة الطويلة بأنها محاولة تجنب عناصر الجو غير المرغوب فيها ، واستغلال العناصر الصالحة أو المرغوب فيها، بطرق طبيعية غير معقدة ولا باهظة التكاليف ، لأنها من وحى الطبيعة وإلهامها . وكثيراً ما يلجأ الناس إلى إنجاز ذلك بوسائل صناعية تكلف القدر الوفير من الجهد والمال ، مثل تكييف درجة الحرارة صناعياً والإنارة الصناعية والتهوية الصناعية ونحوها .

والحقيقة التى لا مراء فيها إنه ليس من العجيب فى شىء أن تستغل الطبيعة نفسهـا فى سبيل إنجاز هذه المهام ، كتثبيت درجة حرارة الغرف مهما اتسعت وكذلك درجة رطوبتها قدر المستطاع ، وعدم السماح للأهوية الفاسدة بالانطلاق خلال غرف النوم وأماكن الإقامة ، والتقليل من الغبار الجوى الطبيعى أو الصناعى .

والغبار الجوى الطبيعى هو مجموعة الجسيمات الصغيرة والشوائب التى تضيفها الطبيعة إلى الهواء ، سواء كان أصلها معدنياً أو حيوانياً أو من النبات . وتختلف درجة تركيز الغبار الجوى الطبيعى ومتوسط حجم حبيباته وطبيعتها اختلافاً كبيراً بتغير الزمان والمكان . وعادة تصل درجة التركيز أدناها فى الهواء البحرى ، وفيه قد لا تتعدى درجة التركيز عشرات الحبيبات

لكل سنتيمتر مكعب من الهواء ، كما أنها تصل أكبر قيمة لها فى الأهوية التى تقبل من الجنوب أو الجنوب الغربى ؛ حيث قد ترتفع درجة التركيز إلى عشرات الألوف فى زوابع التراب والرمل التى تثار فى الصحارى.

والمعروف علمياً أنه كلما ارتفعت سرعة الرياح على المناطق الصحراوية أو الوديان الجافة ، كلما قلت قوة أتربتها على الاحتفاظ بأماكنها على الأرض ، حتى إذا ما وصلت سرعة الرياح إلى قدر معين — اسمه الرياح الحرجة — تطايرت الأتربة وحبات الرمال الدقيقة واندفعت إلى الهواء منطلقة معه . وكلما زادت سرعة الرياح بعد ذلك ، تطايرت الرمال بكميات وحجوم أكبر حتى تصل إلى ارتفاعات عظيمة .

وتتوقف السرعة الحرجـة فى أى مكان على حجوم حبيبات الرمال السائدة فيه وكذلك على طبيعتها .

ولكل منطقة سرعتها الحرجة الخاصة بها . وقد تتغير هذه السرعة إذا تغيرت حجوم الحبيبات تحت تأثير عوامل التعرية النشطة مثـل : السيول الجارفة أو مجارى المياه الدافقة . وقد يتغير حجم الحبيبات نسبب هو من صنع الإنسـان ، كسحق الأتربة وتفتيتها بوسائل النقل الحديثة أو الوحدات الحربية الميكانيكية ، كما حدث فى منطقة برج العرب بين عامى ١٩٤١ ، ١٩٤٥ ، وهى الفترة التى تأثرت بها المنطقة خلال الاستعداد لمعركة العلمين وبعدها على النحو الموضح فى الجدول :

السنة	مدى الرؤية من ٢٠٠ إلى ٧٠٠ متر	متوسط سرعة الرياح سم / ثانية	مدى الرؤية من ٧٠٠ إلى ١٥٠٠ متر	متوسط سرعة الرياح سم / ثانية
١٩٤١	٣١	٧٢٠	صفر	—
١٩٤٢	٢٦	٨١٠	صفر	—
١٩٤٣	٠٤	١٢٦٠	صفر	—
١٩٤٤	١٦	١٢١٠	٢٠	٧٤٠
١٩٤٥	٠٢	١٥٧٠	٣	١١٢٠

جدول الأجواء المتربة فى برج العرب
من عام ١٩٤١ إلى عام ١٩٤٥

ولما قسمت الأجواء المتربة فى مصر حسب التعاريف العلمية إلى أنواعها الثلاثة المعروفة وُجِد بالقياس أن :

١ — فى الشابورة الترابية يصل متوسط قطر الحبيبة إلى نصف ميكرون ، كما تتراوح درجة التركيز بين ١٥٠ و ٢٠٠ حبيبة لكل سنتيمتر مكعب من الهواء .

وفى العادة تظل هـذه الشوائب عالقة فى الجو مدة طويلة جداً دون أن تترسب أو تتساقط بالجاذبية لسبب صغر حجومها .

٢ — فى الرمال المثارة يصل متوسط قطر الحبيبة إلى ١,٣ ميكرون ، كما تتراوح درجة التركيز داخل المدن بين ٢٥٠ و ٣٠٠ حبيبة لكل سنتيمتر مكعب من الهواء . وبطبيعة الحال تزداد درجة التركيز كثيراً فى الأماكن الصحراوية المفتوحة فى مثل هذه الحالات .

٣ — فى عواصف الرمال يصل متوسط قطر الحبيبة إلى ٣ ميكرون داخل المدن ، كما تصل درجة التركيز إلى ٥٠٠ حبيبة لكل سنتيمتر مكعب من الهواء .

أما فى الصحارى فإن درجة التركيز تزيد على ذلك كثيراً .

• • •

والمعروف أن الجفاف من العوامل الهامة التى تساعد على سرعة امتلاء الجو بالغبار ، ويمكن أن تستخدم بعض المواد لتثبيت الغبار والرمال ومنعها من التطاير بسهولة فى موسم الخماسين الحار الجاف . ومن خير المواد التى نقترحها لهذا الغرض محلول كلوريد الكلسيوم ، الذى يزيد من تماسك حبيبات التربة ويكون أشبه شىء بنوى التكاثف التى تتجمع عليها أبخرة المياه فى الجو . ويمكن أن تحضر هذه المادة

صناعياً بإضافة الجير المطفأ إلى كلوريد الأمونيوم .

أما الغبار الصناعى فهو تلوث الهواء نتيجة قيام صناعة يستخدم فيها الإنسان نوعاً من أنواع الوقود ، أو بسبب تفتيت الصخور داخل المناجم أو المحاجر ، وتسرّب هذه الشوائب إلى الجوالمحلى : إما فى صورة أتربة أو غازات أو أبخرة . وأغلب الأتربة جسيمات صلبة علةّ وجودها ، عدم إتمام عمليات الاحتراق ، أو تناثر فتات المادة أثناء الحفر أو الطحن أو القطع ، وقد يكون أصلها عضوياً أو غير عضوى .

ويدخل فى هذا الباب بطبيعة الحال دخان المصانع والأفران ، ذلك الدخان الذى تختلط به جسيمات صلبة نتيجة تكاثف الأبخرة والسوائل المتطايرة ، وفيها أكاسيد الفلزات السامة وغير السامة . ولهذا السبب لا يصح الاكتفاء بإقامة المصانع والأفران خارج المدن أو على مشارفها فقط ، بل يلزم أن تكون بعيدة عنها بعداً كافياً ، أو فى الأركان التى قلما تهبُّ منها الرياح المحلية ، أى فى الاتجاه المضاد لاتجـاه الرياح السائدة ، وكذلك يلزم أن تصمم الأفران بطرق تسمح بتمام عمليات الاحـتراق فيها ، أو عدم تسرب أتربتها إلى الجو المحلى ، وهذه مسائل هندسية .

وللأفران الذرية اعتبارات خاصة نظراً لخطورة الغبار الذرّى عند ما يتسرب إلى الهواء أو الماء أو الأرض بصفة مستمرة أو بكميات وفيرة .

* * *

وهناك مسائل أخرى عديدة يحسن إدخالها فى الحساب أيضاً ، مثل اختيار مادة البناء ، ولون الطلاء الخارجى ونحوها . . وأغلب هذه الاعتبارات تتوقف على البيئة ، ويلزم أن يتمّ البتّ فيها بطرق جويةسليمة . فمثلا يحسن أن تختار مادة البناء فى المناطق الصحراوية الحارة من أنواع لا تستجيب سريعاً للتغيرات الجوية وعلى رأسها درجة الحرارة ، كما يحسن توجيه عناية خاصة بالأسقف السماوية ، أى المعرَّضة تعريضاً مباشراً للسماء . فالأدوار التى تواجه السماء مباشرة تكون عظيمة البرودة فى ليالى الشتاء وشديدة الحرارة فى قيظ الصيف .

ومن الخير أن تستخـــدم بعض المواد البطيئـــة الاستجابة لتغيرات الحرارة فى مقاومة هذه الظاهرة وقد تستغل بعض المواد العازلة . ومن خير المواد العازلة الهواء الجوى نفسه ، إذ تبلغ قوة توصيله للحرارة جزءاً واحداً من عشرين ألف جزء من قوة توصيل معدن النحاس مثلا للحرارة ، ولهذا يمكن أن يكون السقف السماوى من طبقتين بينهما طبقة عازلة من الهواء .

والمعروف على أية حال أنه كلما بعدنا عن خط الاستواء فى نصف الكرة الشمالى مثلا ، تكون الحواجز والجدران المواجهة للجنوب وما يكتنفها من غرف ومشارف ، هى أدفأ أجزاء المبانى عموماً وأكبرها جفافاً ونوراً طوال العام .

ويمكن أن تستغل هذه المزايا خاصة فى الشتاء حين تقبل أغلب أشعة الشمس من الجنوب ، وتسقط بوفرة على الأجزاء القبلية طوال النهار ، فالمعروف أن جملة الإشعاع الشمسى الذى يسقط على الجدران القبلية للمبانى فى شهر يناير مثلا ، يزيد كثيراً على جملة ما يصلها منه فى شهر يوليو .

والسر فى ذلك أن كميات كبيرة من أشعة الشمس إنما تقبل من كل من الشرق والغرب خلال الصيف . أما أجزاء المبانى الشمالية فهى تجابه رياح الشمال الباردة نسبياً ، كما أنها لا تواجه الشمس بحال من الأحوال. وبطبيعة الحال تختلف الأجزاء الشرقية أو الغربيـــة من ذلك كثيراً ، وكذلك تختلف مثات الغرف والمخادع والردهات المتصلة بها ، وتكون لها أجواؤها المميزة ، كما تتوقف هذه الأجواء إلى حد كبير على

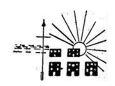
توزيع النوافذ والأبواب ومساحاتها فى كل غرفة .

والمعروف أيضاً أن الأجزاء الغربية من المبانى تنال عادة كميات وفيرة من الإشعاع الشمسى تزيد فى مجموعها على الكميات التى تصيب الأجزاء الشرقية ، ولهذا تكون الأجزاء الغربية عادة حارة أثناء النهار فى الصيف ، وذلك لأن ساعات الصباح التى تتساقط فيها أشعة الشمس من الشرق كثيراً ما تسود خلالها سماء ملبدة بالسحب والضباب .

وهكذا نرى أنه عند ما تؤخذ هـــذه العوامل وغيرها فى الحسبان ، يمكن توجيه المبانى المختلفة توجيهاً جويًّا سليماً بحيث تستغل البيئة المحلية قدر المستطاع ، وذلك لكى تؤدى كافة المنشآت الغرض المنشود منهـــا بنجاح ، مثل : المكتبات والمستشفيات والمصحات والمصانع المختلفة .

وحتى عهد قريب ؛كانت أغلب التطورات والمشاريع العمرانية فى كل مدينة أو قرية ، توضع وتنفذ بطرق غير علمية . أما اليوم فقد تطوَّرت الأمور ، وظهرت المشاريع التى تشرف الدول على تنفيذها ، فلعلها تتم بطرق جوية سليمة .





تشارلز إيفز، الموسيقي الهاوي

بقلم الأستاذ محمد رشاد بدران

فى عام ١٨٩٤ كان أنطونين دفورچاك المؤلف الموسيقى التشيكى يقوم بالتدريس بنيويورك وينادى بابتكار فن موسيقىٍّ أمريكى وقومى، يستند فى أساسه على استغلال ألحان الزنوج والهنود الحمر. وكان إدوارد ماكدويل McDowell يؤلف موسيقاه فى بوسطن على أساس الأساطير « الكلتية » Celtic ، على حين ظل هوريشيو پاركر Parker متأثراً فى مؤلفاته الموسيقية بمحاكاة الأسلوب الألمانى، حيث درس فنون الموسيقى أصلاً بميونيخ.

وفى ذاك الوقت أيضاً كان هناك شاب أمريكى فى العشرين من عمره وقد بدأ دراسته الموسيقية بجامعة « ييل » Yale اسمه « تشارلز إدوارد إيفز » Charles Edward Ives قدر له أن يصبح أهم المؤلفين الموسيقيين فى أمريكا فى الوقت الحالى، بل أبرزهم بعد وفاة چورچ جيرشوين[1].

وكان والد إيفز أحد قادة فرق الموسيقى النحاسية ويمارس فى الوقت ذاته تدريس الموسيقى بمدينة دانبرى Danbury بولاية كونيكتيكت Connecticut كما كان إلى جانب ذلك رجلاً ذا عقلية تقدمية متحررة وأذن موسيقية واسعة فذة فربى أولاده على منواله، وكان يدربهم على الاستماع من مؤلفات باخ حتى الموسيقى الشعبية الأمريكية، مما كتبه مثلا ستيفين فوستر Stephen Foster . ولم يكن يشجع أبناءه على اتخاذ وجهة معينة واحدة أو ميل واحد بالذات فى استماعهم

تشارلز إيفز

إلى الموسيقى وتذوقها، ولكنه كان يحثهم على الاستماع إلى كل لون وكل أسلوب. ويروى عن تشارلز إيفز أنه عند ما بلغ العاشرة من عمره كان أبوه يدعه يغنى أنشودة « نهر سوانى » Swansee River الشعبية من مقام مى بيمول الكبير ويعزف مصاحبتها الموسيقية على البيانو فى آن واحد من مقام آخر هو دو الكبير، لكى يدرب أذنه على استماع الموسيقى وتذوقها من مختلف المقامات التى تعزف فى آن واحد.

وقد بدأ تشارلز دراسته الموسيقية مع والده وهو فى الخامسة من عمره، وتعلم منه العزف على عدة آلات

(١) توفى إيفز فى ١٩ من مايو سنة ١٩٥٤ وتوفى جيرشوين من قبله فى ١١ من يوليه سنة ١٩٣٧

موسيقية مختلفة بما فى ذلك آلة الأورغن . كما تعلم عليه فنون الهارمونية والكنترابنط وبناء النماذج الموسيقية ، حتى تمكن وهو فى العشرين من عمره ، وقبل أن يدخل الجامعة ، من تأليف أغنية بعنوان « أنشودة فصل الحصاد » Song for Harvest Season للغناء والكورنيت (النفير) والترمبون والأورغن حيث يؤدى الإنشاد وتعزف فيها الآلات كل من مقام يختلف عن الآخر ويتم أداؤها وعزفها فى آن واحد .

هكذا كانت عدة إيفز الفنية وما وصل إليه من معارف فى الموسيقى غاية فى التقدمية عند دخوله جامعة ييل فى عام ١٨٩٤ ليدرس بها الموسيقى ، حتى أن أستاذه باركر نهره على اتخاذه أسلوب الكتابة من المقامات المتعددة فى آن واحد وهو ما لم يكن مستساغاً وقتئذ . ونصحه بالإعراض عن هذه المستحدثات والتزام الأسلوب الموسيقى المألوف الذى تدور فيه صياغة الموسيقى حول محور أساسى مقامى واحد ومشتقاته ، فأذعن إيفز لنصح أستاذه واستمر يكتب الموسيقى على الطريقة « المستقيمة » المتبعة . وكانت روح النظام التى تعلمها من أتباعه هذه الطريقة من أجل الأمور فائدة له فيما بعد ، عند ما أتم دراسته وغير أسلوبه ونحا نحو ميوله التقدمية فى الكتابة من المقامات المتعددة Polytonality . إذ استطاع على الأقل أن يربط فى ذهنه بين الأسلوب القديم « المستقيم » وبين الأسلوب العصرى التقدمى الذى اتجه إليه بفطرته . وبذلك جاءت كتابته العصرية ، لا وليدة المحاكاة والشذوذ أو القصور عن معرفة الأساليب التقليدية ، وإنما نتيجة لعلم راسخ وليست بأية حال ارتجالية فجة لا قيمة لها من الوجهة العملية .

وبعد تخرجه فى الجامعة ، كان عليه أن يختار بين احتراف الموسيقى أو اتخاذ مهنة أخرى واستمراره فى هوايته . وكان يرى وقتئذ أنه لو احترف الموسيقى فسوف يصبح من الواجب عليه عندئذ أن يكتب ما تُناسب ذوق الناشرين والعازفين والنقاد والمستمعين على حد سواء . ولكنه على العكس كان بفطرته وتربيته يميل إلى الانطلاق والحرية فى الكتابة الموسيقية . ومن أجل ذلك اختار لنفسه مهنة أخرى ، واستطاع أن يؤسس فى عام ١٩٠٦ شركة للتأمين باسم « شركة ايفزومبريك » وأصاب منها نجاحاً كبيراً . وظل يعمل بها ويكتب الموسيقى فى أوقات فراغه حتى عام ١٩٣٠ عند ما اضطره المرض إلى ترك أعماله فى شركة التأمين ، ولكنه لم يترك الموسيقى .

ولم يكن إيفز ليشعر البتة بتعارض أعماله فى مهنته مع حياته الثانية كفنان وموسيقى ، فقد صرح بأن تجاربه فى مهنته كشفت له عن عدة أوجه للحياة ربما كانت تظل خافية عليه لو أنه لم يمارس تلك المهنة ، تبين منها صوراً من الحياة الإنسانية المتعددة أفادته فى كتابته الموسيقية . . صوراً من المأساة ومن النبل ومن الحقارة ، ومن المقاصد العليا ومن الدنيئة ، وصور الآمال القوية والضعيفة . ولقد رأى أناساً يقومون بأعمالهم من أجل أهداف عليا وآخرين يقومون بأعمال دون أهداف . ولطالما شاهد رجالا يكافحون فى إصرار وإخلاص حتى النهاية من أجل مبدأ أو عقيدة ولو تكبدوا خسائر مادية كبرى ، وتركت هذه المشاهد فيه أثراً هو أنها تحتاج إلى أفق أوسع مجالاً وإرادة أصلب عوداً فى اختيار المقدمات التى تقوم عليها أية ظاهرة غير مألوفة مما يعرض له فى مهنته لكى ينتهى فيها إلى رأى مطلق حاسم ، أكثر منها فى عالم الموسيقى والفنون حيث لا نستطيع أن نجد أى فن يكون جوهرياً بصفة قاطعة .

ويبنى إيفز فلسفته الفنية على أساس هذا الحكم فيقرر بأن الفن « الجوهرى » لا يوجد فى صورة قاطعة بحيث يبرز على كل ما عداه من الفنون الأخرى . وفى هذا الحكم يقابل إيفز فيما بين « الجوهر » و « الصورة » ويرجح الأول على الثانية بل يساويه

بالحقيقة وبالروح و « بالكيف » وذلك فى مقابلة مع « الكم » أو « الصورة » .

وكان إيفز يُعنى « بالجوهر » و « بالروح » فى موسيقاه بقدر عنايته بهما فى أعماله بشركة التأمين . ونزوعه نحو الجانب الروحى فى الموسيقى واضح تماماً من مؤلفاته فلم يأل جهداً فى إبراز أفكاره الموسيقية بالكيفية المنطلقة التى رآها وفى إصرار وشجاعة لا مثيل لهما . ولم يكن يعنيه أن تصادف موسيقاه نجاحاً لدى المستمعين بقدر ما كان معنياً بالتعبير عن أفكاره الحرة بطريقته الخاصة . ولقد اختار إيفز لنفسه طريقة لم تكن فى وقته مألوفة هى كتابة القطعة الموسيقية من خطوط ميلوديه لمقامات نغمية متعددة تسير معاً فى آن واحد بدلا من سيرها كلها حول محور مقامى أساسى واحد ، وهى ما يسمونها « بالمقامية المتعددة » Polytonality وكان إيفز يقول بأن طريقة المحور المقامى الواحد التى اعتدنا استماع الموسيقى المصوغة منها تبدو لنا جميلة ونرتاح إليها لأننا ألفناها . واليوم وقد اجتزنا النصف الثانى من القرن العشرين فإن كثيراً من التنظيمات النغمية التى كانت تبدو لنا ولآبائنا — منذ ثلاثين أو أربعين سنة مضت — على أنها من الألحان المنفرة (النشاز) لم نعد نحسها كذلك لأن آذاننا قد تعودت فى شىء من التدرج عليها . وقد أصبح غالبية المثقفين فى الاستماع الموسيقى يألفون إلى حد كبير استماع مقطوعات الموسيقى المكتوبة من « المقامية المتعددة » ، وأصبحت المقطوعات التى كانوا يحكمون على أنغامها بالتنافر تبدو لهم متطابقة الأنغام . ذلك لأن التنافر والتطابق للأنغام هما عادة من الأمور النسبية التى يُحكم عليها بالقياس إلى ما يكون المرء قد ألفه فى الاستماع الموسيقى من قبل .

وفى بداية القرن العشرين عند ما كتب إيفز معظم سيمفونياته ، لم يكن المستمع الأمريكى وقتئذ مستعداً لتقبلها لأنه لم يكن بعد قد اعتاد طريقة المقامية المتعددة . ولو كانت سيمفونيات إيفز قد عزفت وقتئذ لكانت قد بدت له من المؤلفات جد العصرية والغريبة عليه . ولكنها لم تعزف علناً إلا ابتداء من عام ١٩٤٥ ، حيث كان المستمع الأمريكى قد طفر فى ثقافته الموسيقية إلى حد الاستماع إلى موسيقى أكثر منها عصرية .

وظل إيفز فى عزلته بعيداً عن عالم الموسيقى يكتب ويؤلف لنفسه حتى حصل على جائزة پوليتزر Pulitzer عن تأليف سيمفونيته الثالثة فى عام ١٩٤٧ . فدخل فى أسرة الموسيقى الأمريكية . والواقع أنه لم يستمع بنفسه إلى موسيقاه فى أداء علنى من الأوركسترا الكامل إلا فى عام ١٩٤٥ بعد أن بلغ الحادية والسبعين من عمره . وقد يقال بأن السبب فى إغفال أداء مؤلفاته طوال هذه المدة إنما يرجع إليه نفسه ، حيث أنه عزل نفسه عن العالم الموسيقى . ولكنه من جهة أخرى ربما قد تيقن وقت كتابة موسيقاه إلى صعوبة أدائها بالنسبة للعازفين وإلى عسر فهمها على المستمعين . وآثر العزلة لئلا تفرض عليه من جراء ذلك .

ومهما قيل بشأن موسيقاه فإنها مع ذلك قد شقت طريقها بين تيار التقدم الموسيقى بأمريكا . وأيا كانت صورتها العصرية فإن جوهرها يتصل بالماضى ، يتصل بالفولكلورية الأمريكية وبخاصة من ولاية نيو إنجلند . فقد أخذ عنها أغانى الزنوج والألحان الشعبية التى كتبها « ستيفن فوستر » وألحان الرقصات الشعبية للفلاحين وقت الحصاد وأناشيد الكورال بكنيسة القرية والأناشيد الحماسية وأغانى المزاح . وإننا نجد كل هذا بموسيقاه لا فى صورة المحاكاة أو النقل الحرفى ولكن فى صورة تثبت على أنه تمثل كل هذه الألحان وأدخلها فى نسيج ألحانه المبتكرة وقام باستغلالها بطريقة فطرية فى بناء موسيقاه . الأمريكية ولا يغيب عن أذهاننا بأن الموسيقى الأمريكية الشعبية لها صفات ذاتية تختلف فى عناصرها الأساسية — الميلوديه والهارمونيه وأوزان الإيقاع — وفى المعايير الخاصة بتقويم كل واحد من هذه العناصر الثلاثة ، عن نظائرها فى الموسيقى الأوروبية . ومن

أجل ذلك فقد تبدو للأوروبيين منحرفة عن حدود الاستقامة بالقياس إلى معاييرهم .

وحين كان المعاصرون لإيفز ببوسطن ينسجون موسيقاهم على منوال أسلوب برامز وڤاجنر ، كان هو يبتكر موسيقاه على نمط ذاتى فريد لكنه يستمد أصولها مع ذلك مما يدور بقرى نيو إنجلند ومدنها من ألحان وأغان شعبية أمريكية . ولكن اهتمامه بالفولكلورية الأمريكية لم يكن بالمصدر الوحيد الذى ترتكز عليه موسيقاه . فلم يكن بأية حال من أولئك الموسيقيين الذين كانوا ينزعون نزعة قومية مثل سميتانا بتشيكوسلوفاكيا أو جلنكا وبورودين بروسيا . وإنما كانت الأغانى والألحان الفولكلورية إحدى المصادر التى قامت عليها موسيقاه وليست بالمصدر الوحيد لها . وفيما عداها فإن موسيقاه كانت فردية ولا تقوم إلا على ما جادت به قريحته وحسب . وبذلك كانت الفولكلورية وسيلة له استطاع عن طريقها فى بعض الأحيان أن يبعث فى موسيقاه نوعاً من النشاط جديداً ، وأن يضفى على لغته الموسيقى فى التعبير طلاوة جديدة . ولم يكن فى استعماله للفولكلورية ليتحاشى دائماً التورط فى نقل « السوقية » إلى موسيقاه مما عرّضه للنقد فى كثير من الأحيان . فكانت له فى استغلال الألحان الشعبية نظرة شاملة غريبة ، تستوى فيها ألحان موسيقى « السيرك » وألحان أورغن الكنيسة . . مع أن الموسيقى مثل سائر الفنون الأخرى لا بد لها من موضوعات سامية . فلا بد للفنان من أن يختار المواد التى تتناسب وسمو الفن ومكانته الرفيعة .

كان إيفز يأخذ عن الأساليب الأوروبية ما يجده مناسباً لينسجه مع مواده الأمريكية . ومع ذلك فيتضح من موسيقاه بعض الأساليب الفنية وبنوع خاص « المقامية المتعددة » Polytonality وكذلك تركيب الأوزان الإيقاعية المختلفة فى الأداء فى وقت واحد والمعروفة بالتراكيب الإيقاعية المتعددة لأوزان Polyrythmus وهذان الأسلوبان كانا فى وقته من أعسر الأمور استساغة فى الاستماع ومن أصعبها فى الأداء بالنسبة للموسيقيين . ولكنهما انتشرا فى الموسيقى العصرية حتى خفّت الآن حدة العسر فى الاستماع إليهما وصعوبة الأداء فى عزف الموسيقى التى تقوم عليهما . ومع ذلك ما زال كثير من الناس لا تستهويهم هذه الألوان من الموسيقى فيفضلون عليها موسيقى الكلاسيك والرومانتيك لأنها لا تشكل لهم أية صعوبة فى فهمها أو أدائها .

والطريف فى كل هذا أنه فى مبتكراته الموسيقية قد وصل إليها من تجاربه الشخصية . لأننى أفترض أنه عندما تعلم أسلوب المقامية المتعددة عن أبيه ودخل فصول الموسيقى بجامعة ييل فى عام ١٨٩٤ مزوّداً بها لم يكن فى هذا الوقت قد ظهر بأوروبا أى تأليف مما يقوم على هذه الطريقة . فلا يغيب عن أذهاننا أن ستراڤنسكى استعمل « المقامية المتعددة » لأول مرة فى عام ١٩١١ فى موسيقى باليه پتروشكا Petrouchka كما طبق طريقة التراكيب الإيقاعية ذات الأوزان المتعددة فى موسيقى « تقديس الربيع » Le Sacre du Printemps فى عام ١٩١٣ وإننا نعلم ما لهاتين القطعتين من الآثار القوية وما أحدثتاه فى عالم الموسيقى من ثورة كبرى .

ولم تقتصر مستحدثاته الفنية على طريقتى تعدد المقامات وتراكيب الايقاع ذات الأوزان المختلفة وحدهما وإنما تعدتهما إلى كثير من الأساليب العصرية الأخرى . حتى لقد قيل بحق إنه سبق فيها كل مستحدثات آرنولد شونبرج (١٨٧٤ — ١٩٥١) وإيجور ستراڤنسكى . وإذن لو صحت دعوى ستراڤنسكى من أن الواجب الأول للمؤلف الموسيقى هو ابتكار الجديد فى موسيقاه[1] لكان إيفز أول المؤلفين الموسيقيين العصريين فى ابتكار المستحدثات الفنية الموسيقية فى العالم بأسره .

(١) STRAVINSKY — « About My Life » — Simon & Schuster, N.Y. 1936.

وربما يلوح للقارئ بأن هذا الموسيقى الذى دأب على ابتكار المستحدثات فى مؤلفاته لم يكن يعنى بأن يستمع إليها الناس ، خصوصاً وأنه لم يستمع إلى أى منهـا فى الأداء العلنى قبـل عام ١٩٤٥ وظل مدة طويلة من حياته فى عزلته يكتبها ويعزفها لنفسه على البيانو . ولكن الواقع أنه رغماً عن مستحدثاته فى لغة الموسيقى العصرية فقد جاءت مؤلفاته الموسيقية ، آية البساطة والسلاسة فى أسلوبها وفى سير ألحانها . وسيمفونيته الثانية مثل واضح على ذلك، فهى إلى جانب مستحدثاتها العصرية تبدو بألحانها العذبة اللطيفة وكأنها مصوغة فى لغة الغناء من أسلوب عالم الماضى ، حيث الحياة الهانئة وبروز الفردية الفنية وقوة التفكير العميق . ولا تجد بها إطلاقاً صخب الحياة العصرية وحشود البشرية فى كل مجالاتها ، كما تنبعث من موسيقاه جاذبية روحية تقرب من نزعة التصوف . ويستخدم إيفز فى هذه السيمفونية ، الأوركسترا الكبير ولكنه لا يعنى بإبراز الألوان المتعددة للطوابع الصوتية المنبعثة من مختلف آلاته بقدر عنايته بحبك النسيج الموسيقى فى انسجام واتزان يقرب من نبوغ كبار « الكلاسيك » فى هذا المضمار .

وفى ختام سيمفونيته الثالثة هناك « دقات للأجراس » يريد بها أن يشير إلى بدء الليل عندما يخيم الظلام على الطريق . ويصور رجلا يعود إلى منزله ويبتعد رويداً رويداً عن الكنيسة التى تسمع منها الأجراس . وهنا يبرع إيفز فى تصوير حركة ابتعاد الرجل عن الكنيسة بأن يدع قرع الأجراس يتلاشى فى الأداء رويداً رويداً .

* * *

وثمة ناحية أخرى فى أسلوب إيفز جديرة باهتمامنا ذلك أنه كان من الفنانين الذين برزت من مؤلفاتهم بيئتهم المحلية التى نشأوا فيها . وبخاصة فى موسيقاه التصويرية . فهو قد نشأ أصلا بولاية « نيو إنجلند » بمجتمعها الريفى والحضرى على حد سواء . ومن أجل هذا جاءت مؤلفاته فى الموسيقى التصويرية بمثابة لوحات الرسم التى تصوّر لنا مناظر وأحداثاً مما تدور فى تلك الجهة إلى جانب تقاليد الناس هناك وعاداتهم وألعابهم وأسمارهم . ففى مقطوعات الموسيقى التصويرية التى كتبها للأوركسترا فيما بين عام ١٩٠٣—١٩١٤، بعنوان « ثلاثة أماكن بنيو إنجلند » Three Places in New England يقدم لنا ثلاث لوحات من التصوير لثلاث نواح : « سوق بوسطن » "Boston Common" « معسكر پوتمان » Putman's Camp و « جسر هاو ساتونك » "The Housatonic at Stockbridge" واللوحة الأخيرة تستمد اسمها من قصيدة كتبها الشاعر الأمريكى « روبرت أندروود جونسون » . وكان إيفز يعشق هذا الجسر . وهنا تراه يتوافر على نقل هذا المنظر إلينا فى موسيقاه . كما يصور جمال الطبيعة من حول شاطئ النهر بأشجارها الباسقة حتى مصب النهر فى البحر . ومن أول هذه القطعة إلى آخرها ونحن نتتبع فى الاستماع تصوير مجرى النهر والطبيعة من حواله ونستمع أيضاً إلى ألحان تتوافر على أدائها الوتريات بأنغامها العالية المقنّعة لكى توحى إلينا بالضباب المخيم على الأشجار وقت الخريف . وإننا نجد فى هذه الطريقة من التصوير بإبراز التوقيت الزمانى للصورة ما يشـبه طريقـة « الانطباعية » على نمط أسلوب ديبوسى [1]

والمجموعة الثانية التى كتبها للأوركسترا (١٩١٢ — ١٩١٥) تشتمل أيضاً على ثلاث صور (اسكتشات) من نيو إنجلند ، الأولى بعنوان « مرثية » Elegy والثانية بعنوان « تلال روكسترون واجتماع الناس عندها » The Rockstrewn Hills Join in the People's Outdoor Meeting. والثالثة بعنوان « من شمال ميدان هانوفر ارتفع للمرة الثانية صوت الشعب فى يوم مفجع » From Hanover Square North — at the End of a Tragic Day, the Voice of the People Again Arose.

وفى دائرة الموسيقى الكنسية قام إيفز بإعداد صيغة

(١) يراجع فى هذا الشأن المقال الذى نشرناه فى « المجلة » فى عدد نوفمبر سنة ١٩٦٠ بعنوان « ديبوسى والانطباعية الموسيقية »

موسيقية « الترنيمة » رقم ٦٧ من كتاب ترانيم الكنيسة Psalms Book وذلك لإنشاد الكورال من أصوات مشتركة من النساء والرجال لتغنى دون مصاحبة موسيقية a cappella وفيها يطبق طريقته «المقامية المتعددة» فتجد مثلا أصوات النساء تنشد لحناً من مقام رى كبير يسير معه لحن آخر يتوافر على إنشاده الرجال من مقام صول صغير . وقد جدل بذلك النسيج الغنائى للترنيمة من خطين ميلوديين من مقامين مختلفين ، ولكن حبك هذا النسيج يجرى فى مهارة فائقة حتى لا نشعر بأى تنافر مما لا نستسيغه فى الاستماع . علما بأن إنشاد الترانيم لا بد فيه من إبراز الكلمات فى وضوح وجلاء وإلا فقد الإنشاد الغرض الأساسى منه . وتعد هذه الترنيمة تعبيراً حديثاً للترانيم القديمة التى كانت تنشد بكنائس نيو إنجلند .

ولقد قام إيفز بكتابة عدة مؤلفات لمجموعات موسيقى الحجرة وكلها توحى بمناظر من حياة الريف بولاية نيو إنجلند أيضاً . ونذكر من بينها مثلا الصوناته الثانية للفيولينة والبيانو (١٩٠٣ — ١٩١٠) ويتبين هذا من العناوين التى أطلقها على أجزائها الثلاثة : فالجزء الأول بعنوان « الخريف » Autumn ويوحى بصورة للخريف بإحدى قرى ولاية نيو إنجلند ، والثانى بعنوان « فى الجرن » In the Barn والثالث بعنوان الاحتفال المرح The Revival . وكلها تصور وصف الطبيعة فى الريف وما فيه من حفلات موسمية أو أعياد . وأما الصوناتة الرابعة للفيولينة والبيانو (١٩١٤) فإنه يطلق عليها عنواناً ثانياً هو « يوم الأطفال عند اجتماعهم بالمعسكر » ويستغل فيه نشيد الحفلات الشهير بولاية نيو إنجلند ومطلعه « هيا لنجتمع عند النهر ... » Shall We Gather at the River كما يوحى بصورة صادقة لحيوية الأطفال وإسرافهم فى ألعابهم عند ما يصبحون بعيدين عن رقابة الكبار .

ولكن نزعة البيئة المحلية التى برزت من موسيقى إيفز لم تكن مع ذلك شاملة لكل مؤلفاته . إذ قام بكتابة عدة مؤلفات أخرى لم يتضح منها تأثره ببيئته المحلية كقصيدته السيمفونية التى كتبها للأوركسترا بعنوان « الطرق » Tone Roads (١٩١١ — ١٩١٩) وقصيدة « لنكولن الشعبى العظيم » Lincoln — The Great Commoner التى كتبها عام ١٩١٢ لغناء المجموعة بالاشتراك مع الأوركسترا . وقصيدة « الجنرال وليم بوث يرتفع إلى السموات » General William Booth Enters into Heaven التى كتبها عام ١٩١٤ لغناء المجموعة بالاشتراك مع فرقة من الموسيقى النحاسية . وقصيدة « اشيل وسقراط » (١٩٢٢) لغناء المجموعة والأوركسترا الوترى . وقصيدة بعنوان « سؤال بلا إجابة » The Unanswered Question (١٩٠٨) للترومبة (النفير) ومجموعة آلات النفخ الخشبية والوتريات . ويقوم فيها بتصوير منظر « للكون » .

وفى عام ١٩٢٢ قام إيفز بنشر كتاب يشتمل على مجموعة تتألف من مائة وأربع عشرة أغنية فى طبعة خاصة . كتبت معظمها فى الفترة من عام ١٨٩٥ إلى ١٩٠١ وترجع أقدمها إلى عام ١٨٨٨ وأحدثها إلى عام ١٩٢١ وتعم هذه الأغانى أجواء عديدة ومتباينة فتجد بها : الدقة فى التعبير عن العواطف إلى جانب التهكم ، وركاكة اللغو إلى جانب مجون الهزل ، ومن التعبير عن الحنين إلى رسم صور « الكاريكاتير » . وأفضل هذه الأغانى ما كانت مصوغة فى أسلوب الأغنية الفنية ذات الأسلوب العالى على نمط أغانى كبـار الرومانتيك الألمـان : شوبرت وشومان وبرامز وهوجو ڤولف وريتشارد شتراوس . ولكنه كان طريفاً فى أسلوبه الموسيقى فى صياغتها . وكل واحدة منها تتميز عن الأخرى بأسلوب فريد خاص ، وتخلق جواً من الشعور يختلف عما تنشره الأخرى . وهى فى ذلك تشبه سلسلة « المقدمات » Préludes التى كتبها ديبوسى للبيانو من حيث إنها لا تتبع طريقة واحدة بالذات ، أو يمكن ربطها بتأثره فى كتابتها بأى واحد من الأقدمين أو المعاصرين من مؤلفى الأغانى . وبالطبع

جاءت لغتها الموسيقية عصرية بل تقدمية فى عصريتها بالنسبة للوقت الذى كتبت فيه شأنها فى ذلك شأن سائر مؤلفاته الموسيقية الأخرى . ولذلك فهى أبلغ سجل تاريخى على سبق إيفز فى مبتكراته الفنية لكل التيارات الموسيقية العصرية . فهو فى أغنية « القفص » The Cage (١٩٠٦) يسبق شونبرج النمساوى فى تطبيق طريقة « اللامقامية » Atonality التى تتوافر على استحداث الألحان التى لا تدور حول محور من مقام أساس واحد (كما هى الحال فى الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية حتى الثلث الأول من القرن العشرين) . وفى أغنية لحنها فى عام ١٨٩٩ بعنوان « أغنية لكلمات ألمانية » A Song to German Words يسبق راڤيل فى صوناتته الصغيرة للبيانو فى قيام الموسيقى على الأنغام المتنافرة Dissonance وفى أنشودة المسير » Walking Song (١٩٠٢) يسبق ستراڤنسكى فى التراكيب الإيقاعية المتعددة الأوزان

ولقد قام إيفز بإعلاء شأن الأغنية الأمريكية ، وبعث فيها الأسلوب الفنى الرفيع على نمط ما قام به جابرييل ڤوريه (١٨٤٥ - ١٩٢٤) بفرنسا من رفع مستوى الأغنية الفرنسية حتى أضحت تضارع الأغانى الألمانية الرفيعة Lieder بل فاقتها فى كثير من المواضع .

* * *

وفى الفترة بين عام ١٩٠٩ — ١٩١٥ أنجز إيفز صوناتته الثانية للبيانو وأطلق عليها عنوان « صوناتة الكونكورد » Concord Sonata . وقد لخص مقاصده منها فى النص الآتى الذى نشره معها فى خريف عام ١٩١٩ :

« المقصود بهذه الصوناتة بيان « انطباعات » عن روح التسامى التى سادت تفكير بعض الناس من أنصار مبدأ الإخاء (كونكورد) والذى دأبت على النداء به كنيسة « الكونكورد » منذ أكثر من نصف قرن . فتقدم الصوناتة صوراً « انطباعية » لأشخاص مثل إميرسون وثورو والكوتس . وأما جزء « الإسكيرتسو » فهو يوضح بموسيقاه الخفيفة ، الناحية الخفية للحياة الخيالية كما صورها هوثورن فى قصصه الخرافية اللطيفة وأما الجزءان الأول والأخير من الصوناتة فلا يتتبعان أى برنامج تصويرى خاص ، وإنما يقدمان صوراً متفرقة مصوغة من أسلوب « الانطباعية » .

هذه هى حياة هذا الموسيقى الهاوى الذى أمضى الشطر الأكبر منها فى عزلة فنية : يكتب ويمحص ويسبق الزمان بأفكاره التقدمية . وكان حصيفاً ، فلم يشأ أن يتقدم بمؤلفاته لجماهير المستمعين قبل أن يكونوا قد أعدوا لتقبلها ، ومن أجل هذا بدأ الكتابة منذ عام ١٨٨٨ ولم يعرفه الأمريكيون إلا فى عام ١٩٤٧ عند ما منح جائزة « بوليتزر » للتأليف الموسيقى . ولم يكن فى كل هذا ليعنيه أن ينال الشهرة أو الجاه أو المادة . فقد كان يعيش فى سعة من عمله الأصلى بشركة التأمين التى أسسها ، فأتيحت له كل الفرص فى أن يكون حراً فى أفكاره الموسيقية ، ويكتب للإنسانية بدلا من أن ينشد النجاح العاجل لدى جماهير المستمعين . وكان فى هدفه هذا يشبه فى بعض الوجوه هدف ڤاجنر مع الفارق فى أن ڤاجنر كان أكثر منه جرأة لأنه واجه الناس مباشرة بمؤلفاته التى حطمت كل التقاليد الأوپرالية السابقة عليه ، وكافح من أجل هدفه كفاحاً مريراً .



التمثيل السينمائى

بقلم الأستاذ أحمد الحضرى

ذكرنا فى المقال السابق عن الإخراج السينمائى ؛ أن مهمة المخرج ، التى تلى مهمة إعداد القصة للسينما وتحويلها إلى سيناريو تنفيذى كامل التفاصيل ، هى اختيار الممثلين المناسبين للقيام بالأدوار[1] . ويقوم المخرج بهذه المهمة بالاشتراك مع منتج الفيلم ، مع مراعاة صلاحية الممثل للظهور على الشاشة وتفهمه للأسلوب السينمائى وخصائص التمثيل للسينما التى تختلف عن خصائص التمثيل فوق خشبة المسرح .

ويبدأ الممثل السينمائى بتسلم نسخة من السيناريو التنفيذى ، ليدرس القصة فى صيغتها الجديدة ، والشخصية التى سيؤديها وعلاقتها بباقى شخصيات الفيلم . وبالرغم من أن نسخة السيناريو هذه مكتوبة على الآلة الكاتبة ، إلا أن هذا لا يعنى أنها غير قابلة للتغيير حسب ما يتراءى للمخرج وحسب ما تمليه الظروف قبل التنفيذ وأثناءه . وهذا هو أول ما يجب أن يستعد له الممثل السينمائى ذهنياً . حتى يمكنه أن يتقبل هذا التعديل عن طيب خاطر عندما تحين المناسبة لذلك . فالنص هنا غير مقيد حرفياً بما سبق أن وضحه المؤلف الأصلى ، وإنما هو قابل للتشكيل والتعديل حتى آخر لحظة .

ويتضح للممثل من دراسة السيناريو والاصطلاحات الفنية التى تمتلئ بها سطوره ، أن الحوار الذى سيلقيه والحركات التى سيؤديها ما هى إلا جزء صغير بالنسبة لباقى التعليمات الخاصة بصناعة الفيلم ، مثل أرقام المشاهد واللقطات ، وأوضاع آلة التصوير وتفاصيل تحريكها أثناء اللقطة ، وألفاظ جديدة مثل « قطع » و« مزج » و« اختفاء تدريجى » و... الخ : إلى جانب التعليمات التى تخص أقسام المناظر وتسجيل الصوت وغير ذلك . ولقد سبق أن اشتكى أحد ممثلى المسرح من طبيعة العمل فى السينما قائلا : « إن المخرج عند انتهاء تصوير اللقطة يسأل مدير التصوير إن كان راضياً عن اللقطة أم يرغب فى إعادتها ، ثم يسأل مهندس الصوت نفس الشىء ولكنه لايفكر مطلقاً فى معرفة رأى الممثل الذى أدى الحركة المطلوبة » .

وأنا لا أقصد بهذه المقدمة أن أقلل من أهميـة التمثيل بالنسبة لصناعة السينما ، ولكنى أقصد من ورائها ومن وراء ما سيلى بعد هذا ، إلى توضيح خصائص التمثيل للسينما .

إن آلية السينما وتنظيماتها المعقدة وتوزيع أعمالها إنما تتكاتف جميعاً لكى تنقل أداء الممثل إلى الشاشة فى أحسن صورة تتفق مع العرض الدرامى وأسلوب السرد الفيلمى . وإن العناء الذى يبذله المخرج والمصور ورجل الماكياج ومهندس الصوت ومركب الفيلم إنما هو من أجل الممثل ولصالحه . أفلا يجب بعد هذا أن يرضى الممثل عن مكانته فى ميدان السينما ، وأن يعترف بالجميل لسـائر الفنيين الذين يقفون أنفسهم على خدمته ، وأن ينعم بهذه الميزة التى تختص بها السينما .

* * *

ومن خصائص السينما أيضاً بالنسبة للممثل ، أنه

(١) ص ١٠٨ من عدد أكتوبر ١٩٦٠ من هذه « المجلة »

يلتقى مع عناصر أخرى طبيعية تشترك معـه فى الأداء – بدلا من مجرد ذكرها أثناء الحوار على خشبة المسرح – كوجوده وسط جبال الألب حقيقة ، أو أمام شلالات نياجرا بكل روعتها وواقعيتها .

قد يعتبر البعض أن عناصر الطبيعة منافس خطر للممثل السينمائى ، وأنها تجذب التفات المتفرج أو تسرق اللقطة على حد الاصطلاح ، ولكن لا . إن عناصر الطبيعة من أهم مساعدات التمثيل السينمائى ، فهى تبتعد به عن التمثيل المسرحى ، وتساعده على الاقتراب من التمثيل الطبيعى ما أمكن . مثال ذلك قيادة السيارة أو ركوب الخيل أو تسلق الجبال أو حتى مجرد السير فى طريق حقيقى مكتظ بالمارة . هذه خاصة أخرى لصالح الممثل .

* * *

وقلما يلتقى الممثل السينمائى مع باقى زملائه فى الفيلم ، ولذا فهو يعتمد على نفسه – بمساعدة المخرج – فى خلق الشخصية المطلوبة . ومهما قصرت فترة التدريب (البروفات) أمام الممثل المسرحى ، فستتلوها أسابيع بل شهور من حفلات التمثيل تعتبر إمتداداً لفرصة دراسة الدور وخلق الشخصية وإتقان الأداء . أما فى السينما فإن فترة التدريب – أى الفترة التى يتوقع فيها من الممثل أن يتقمص شخصية الدور – هى من أقصر ما يمكن .

إلا أن هناك بعض التعويض عن قصر فترة التدريب فى السينما . ففى الإمكان إعادة اللقطة إذا ما حدث أى خطأ ، كنسيان الممثل لجزء من الحوار أو اختفاء إحدى مكملات المنظر (الاكسسوار) أو سقوط اللحية المستعارة . أما فى المسرح فيجب أن يستمر الممثل فى أدائه مهما حدث . وللممثل السينمائى تعويض آخر عن قصر فترة التدريب ، وهو فرصة مشاهدة نسخة من لقطات اليوم السابق ، وبذا يمكن

أن يعدل من تعبيره عن الشخصية من أول الأمر ، وأن يعرف بنفسه إن كان صوته واضحاً عند ما أدار وجهه مثلا ، وهل بالغ فى الأداء فى موقف معين ؛ وهكذا .

ولا ننسى هنا أيضاً أن لوجود المخرج إلى جانب الممثل فى كل لقطة ، أثناء التدريب وأثناء التصوير ، أهمية ، إذ يشجع الممثل ويوجهه إذا احتاج الأمر وليتأكد من أن كل التفاصيل تتفق مع ما سبق أن رسمه فى مخيلته عن اللقطة فى صورتها النهائية . والمخرج هنا يجمع بين صفة المتفرج المدقق والناقد المخلص ، يراقب الحركة ويسمع الصوت ويميز التمثيل المتقن عند ما يراه . والممثل السينمائى يحتاج إلى هذا النوع من المتفرجين ، والمخرج هنا يعوضه عن اختفاء المتفرجين الذين اعـتاد وجوههم فى حالة التمثيل على المسرح . ويوضح المخرج السينمائى ديقيد لين أهمية هذا بالنسبة للممثل قائلا :

« إذا أردت أن تتأكد من أهمية وجود متفرجين يؤدى الممثل دوره أمامهم فى السينما ، لاحظ صورة الممثل عند ما تشاهد النسخة الأولى من لقطات اليوم السابق . ستجد أنه فى أغلب المرات ، عندما يقول المخرج « CUT » فى نهاية اللقطة ، يتجه الممثل إلى خارج الشاشة فى الاتجاه الذى كان يجلس فيه المخرج أثناء تصوير اللقطة . فالممثل يريد أن يسمع الحكم على أدائه (١) »

* * *

وكلما زاد تقطيع الحركة إلى أجزاء صغيرة كلما تطلب الأمر المزيد من العناية والإتقان من الممثل السينمائى . حقيقة أن الفرصة قائمة دائماً أمام الممثل لكى يدخل التحسينات التى تتراءى له فى اللقطات التالية ، ولكن الموقف كما أداه الممثل قد تم تسجيله على الشريط . وبالتالى فمن المحتمل أن يتم اختيار هذه اللقطة بالذات – التى لا يرتاح إليها الممثل – من بين العدد الكبير من لقطات الإعادة . ومن هذا تتضح أهمية إتقان كل لقطه على حدة .

---

(١) ص ٣٢ من كتاب Working for the Films



فاتن حمامة فى دور الريفية الساذجة فى فيلم « دعاء الكروان »

ولقد ذكر ستانسلافسكى أن أهم ما يحتاج إليه الممثل على المسرح ، هو الوسيلة التى تؤدى به إلى الاندماج فى الدور ، الليلة تلو الأخرى . وكلنا نعرف أن الممثل قد يُلهَم فى بعض الأحيان ، ولكن كيف نضمن له الإلهام فى كل مرة يعتلى فيها خشبة المسرح ؟ إذا كانت هذه هى مشكلة الممثل المسرحى فى نظر ستانسلافسكى ، فيمكننا أن نقدر المشكلة نفسها بالنسبة للممثل السينمائى ، حيث نجد أن طريقة التنفيذ تستدعى قطع الحركة الواحدة إلى عدة أجزاء ، وبالتالى قطع اندماج الممثل فى دوره ، إذا ما حدث اندماج ، وهو مقيد بشتى الالتزامات الفنية والآلية ، ولا يستند إلى أى تسلسل فى الأحداث ، ولا إلى انفعال زملائه الممثلين الذين يتبادلون معه الحوار حسب السيناريو المكتوب — فقد لا يكون هذا يوم استدعائهم للعمل — ولا إلى تجاوب جمهور المتفرجين معه أثناء التمثيل أولا بأول . وقد يستدعى الأمر أن يقف الممثل على بعد خطوة واحدة من عدسة آلة التصوير أو أقل ، متظاهراً بمخاطبة شخص غير موجود فى قاعة التصوير (البلاتوه) على الإطلاق .

وإذا كان تقطيع الحركة إلى أجزاء هو أحد خصائص الفن السينمائى فهناك خاصة أخرى تستدعى من الممثل مزيداً من الدراسة والعناء . فكما سبق أن ذكرنا فى المقالات السابقة ، غالباً ما يتم تصوير المشاهد فى غير ترتيبها الأصلى حسب القصة ، كأن يقوم الممثل بتأدية دور الزوج ، قبل أن يؤدى دوره خلال مرحلة الخطوبة فى الفيلم نفسه ، على سبيل المثال . وتسلسل التنفيذ يخضع لتعليمات مكتب الإنتاج ، حسب إمكان حضور الممثلين المقيدين بأعمال أخرى فى أماكن مختلفة ، وإنشاء المناظر وهدمها ، وحالة الطقس بالنسبة للتصوير الخارجى ، وحجز الأماكن التى سيتم فيهـا التصوير ، وغير ذلك من العوامل المختلفة التى تؤثر على تسلسل التنفيذ .

ويبدأ الفيلم بمراعاة التسلسل فى مرحلة إعداد السيناريو ، وينتهى بمراعاته أيضاً فى مرحلة التركيب (المونتاج) . ولكن التسلسل يختفى تماماً فيما بين هاتين المرحلتين أثناء التصوير ، حسب ما تمليه الالتزامات المادية والفنية للإنتاج السينمائى . وهكذا تجدُ أمام الممثل السينمائى مشكلة تخيل تسلسل الأحداث فى ذهنه ، إذا أراد المحافظة على تطوُّر الشخصية خلال القصة ومدى انفعالها بتتابع الأحداث . أما فى حالة الأفلام التى سبق إخراج قصتها على خشبة المسرح ، فإن ممثل الدور المسرحى يسهل عليه تأدية الدور نفسه فى الفيلم من حيث الاعتبار السابق ، فقد سبق له دراسة الدور فى تسلسله المنطقى . مثال ذلك قيام أمينة رزق بدور الأم فى فيلم « بداية ونهاية » بعد أن أدّته فى المسرحية المأخوذة عن القصة نفسها ، وكذا كمال حسين الذى قام بدور الابن نفسه فى الفيلم والمسرحية . ومن البديهى أن كليهما كان أقل عناء من باقى ممثلى الفيلم الذين لم يشتركوا فى المسرحية مثل سناء جميل التى أدت دور الابنة نفيسة فى الفيلم .

ويلفت الممثل إريك بورتمان E. Portman نظرنا

إلى صعوبة أخرى تواجه الممثل السينمائى إذ يقول :

« يعتقد الكثيرون اليوم ، أن أهم الصعوبات التى تقابل الممثل السينمائى ، هى حقيقة أن الفيلم يتم تصويره على عدة مشاهد قصيرة وفى لقطات كثيرة .

« وأنا أعترف بأن هذا يبدو صعباً جداً على الغريب . إنه صعب ، ولكن ليس إلى حد كبير إذا تذكرنا أن الممثل القدير يدرس مقدماً سيناريو الفيلم بأكمله ، بالاهتمام نفسه الذى يدرس به الممثل المسرحى المسرحية .

« فإذا لم يكن تقسيم التمثيل إلى أجزاء متفرقة هو أهم الصعوبات أمام الممثل السينمائى ، فما هى إذاً ؟ أجيب على هذا بأن أهم هذه الصعوبات هى عملية التركيز الكاملة التى يتطلبها تأدية أى مشهد سينمائى . فلا بد أن يكون الممثل واعياً ومتذكراً كل تفاصيل الحركة المطلوبة منه ، فعليه أن يخلع معطفه فى لحظة بالذات ، وأن يلتقط حقيبة أوراقه فى لحظة أخرى معينة وهكذا . وقد تم تصميم هذه الحركة بطريقة دقيقة محددة مع مراعاة وضع آلة التصوير ولاقط الصوت (الميكروفون) . وعلى المسرح يمكن أن تغتفر أى غلطة للممثل ، فإذا نسى أن يلتقط حقيبة الأوراق فى الوقت المناسب يمكنه أن يعود لأخذها . والممثل المسرحى المتمرن يمكنه تصحيح أخطائه دائماً . أما إذا نسى الممثل السينمائى حقيبة أوراقه فى الوقت المناسب وحاول أن يعود إليها ، فسيجد نفسه واقفاً بين العدسة وبين ممثل آخر ، أو أنه يعوق الحركة الجديدة لآلة التصوير »(١).

* * *

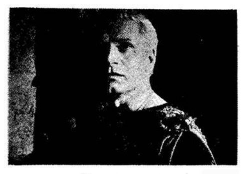
ونصل الآن إلى خاصة مهمة من خصائص التمثيل للسينما ، ألا وهى المسافة بين الممثل والمتفرج وتأثيرها على الأداء نفسه . ففى حالة اللقطة البعيدة فى السينما فإنها قد تماثل المسافة بين ممثل المسرح والمتفرج الجالس فى الصف العاشر مثلا فى الصالة . وهنا قد يحتاج ممثل السينما إلى قليل من المبالغة فى الأداء . وإذا ما قربت المسافة حتى تصبح اللقطة لقطة متوسطة ، فيجب عندئذ محاكاة الحركات الطبيعية بدون مبالغة . أما إذا اقتربت المسافة أكثر من ذلك بحيث تصبح اللقطة لقطة قريبة ، فيجب تهدئة الانفعال إلى حد أقل من الطبيعة ، وتكفى فى هذه الحالة أقل درجة من درجات التعبير لكى يلحظها جميع المتفرجين فى دار السينما .



أمينة رزق تعيد الدور نفسه الذى مثلته على المسرح فى فيلم « بداية ونهاية »

وعند ما يجلس شخصان يواجه أحدهما الآخر على مسافة قريبة ، يصبح من السهل على كل منهما أن يقرأ أفكار زميله من مجرد النظر فى عينيه ، وأن يحس بالمعنى المختبئ وراء ومضة عينه أو أقل حركة من حاجبه . هكذا الحال مع اللقطة القريبة ، مع الفارق . فآلة التصوير هنا ولاقط الصوت هما اللذان يواجهان الممثل من أقرب مسافة ممكنة ، فى لهفة لتسجيل أدق الأحاسيس ، وبلا رحمة إذا ما أخطأ الممثل .

ويعنى هذا أن ينمى ممثل السينما فى نفسه حاسة



فى حالة اللقطة القريبة يكفى أقل تعبير
لورنس أوليفييه فى فيلم هاملت

---

(١) ص ٤٩ من كتاب Working for the Films

جديدة تربط بين حجم اللقطة ونوع الأداء المطلوب . ويجب أن يكون قادراً على التعبير عن أفكاره بالدقة التى تتناسب مع تكبير وجهه إلى ارتفاع أربعة أمتار مثلا على الشاشة ، مع المحافظة على طابع شخصية الدور فى الوقت نفسه . هذه هى إحدى المشاكل الخاصة بحرفية التمثيل للسينما ، والتى تتحكم فيها وسيلة التعبير .

وإن كان لصوت الممثل أهمية كبرى فى حالة التمثيل المسرحى ، فإننا نجد فى حالة التمثيل السينمائى أن ما تراه آلة التصوير من الممثل هو الأكثر أهمية .

من منا يمكنه أن ينسى دور الفتاة الصماء البكماء الذى أدته الممثلة الأمريكية جين وبمان فى فيلم (جونى بلندا) Johnnie Belinda إنها لم تستعمل صوتها ، بل تعابير وجهها هى التى نقلت إلينا كل الأحاسيس التى أرادها مؤلف القصة ، ولقد ساعد على ذلك استخدام اللقطات القريبة والمتوسطة . من هذا المثال تتضح أهمية هذه الخاصة السينمائية بالنسبة للتمثيل ، خاصة العلاقة بين درجة الأداء والمسافة بين الممثل وآلة التصوير ، وهى الخاصة التى توضح لنا أهمية وجه الممثل والتعبيرات التى ترتسم عليه أكثر مما يهمنا علو صوته .

ويقودنا هذا إلى العلاقة بين حجم اللقطة أيضاً وسرعة الحركة ، فكلما اقتربت آلة التصوير من الممثل وجب أن يسرع فى حركته ، لأن المتفرج فى هذه الحالة أقدر على استيعاب الحركة ، إذ أبعدنا التفاصيل غير الهامة خارج إطار الصورة (الكادر) باقترابنا من الممثــل . والعكس صحيح ، فكلما ابتعدت آلة التصوير عن الممثل وجب أن يبطئ من حركته وأن يبالغ فى أدائها حتى تؤثر فى المتفرج التأثير المطلوب .

ولندرس هنا مثالا حدث اثناء تنفيذ فيلم « الأم » (روسيا ١٩٢٦) وبالرغم من قدم العهد بالحادث إلا أنه ينطبق على الظروف الحاضرة للتنفيذ السينمائى .

بعد أن تفهم بودوفكين مخرج الفيلم طريقــة ستانسلافسكى فى تدريب الممثلين ، تبين له أنه فى الوقت الذى لا يمكن فيه للسينما أن تستغنى عن جوهر هذه الطريقة الواقعية ، إلا أن أكثر تفاصيل هذا الأسلوب بعيدة تماماً عن طبيعة السينما .

وطريقة ستانسلافسكى تعتمد على الربط بين شخصية الدور المسرحى وشخصية الممثل فى حياته العادية . وإذا ما اقترنت طريقة ستانسلافسكى التى كان يسميها « التحويل » Transmutation بالتدريب المواصل ، فسيقترب الممثل ومخرج المسرحية تدريجياً إلى التعبير الصادق عن الدور المسرحى ، وبذا يحصلان على التأثير المطلوب على المتفرج .

وعند ما كان بودوفكين يخرج فيلم « الأم » كان ممثلو الفيلم من تلامذة ستانسلافسكى ومتبعى طريقته . وهنا وجد أن مهمته قد أصبحت صعبة حقاً ، فقد اكتشف أن أكثر حركات الممثلين غير مقبولة . لا لأنها غير طبيعية ، بل لأنها لا تتفق مع خصائص السينما ، من حيث علاقة الحركة بالبعد بين الممثل وآلة التصوير . وكان بودوفكين يحس أن السينما تتطلب أقرب تمثيل ممكن لسلوك الإنسان فى حياته العادية . وكان أول واجباته هو البحث عن البساطة والتلقائية ما أمكن فى جميع الحركات والإيماءات . وكان بودوفكين فى الوقت نفسه ، يعلم أن المحاكاة السطحية للتصرفات الطبيعية غير كافية . فالسينما كالمسرح تحتاج إلى توضيح التعبير ، مع مراعاة الفارق بين الحالتين . كما كان من الواضح لبودوفكين أن ما يلزم فى حالة ظهور الممثل فى لقطة قريبة نوعاً هو التعبير الواقعى أولا وأخيراً دون أى مغالاة .

وكان من المشاهد الأولى التى اشتركت فيها فيرا بارانو فسكايا ممثلة دور الأم المشهد التالى :

تعثر الأم على أسلحة أخبأها ابنها تحت أرضية الحجرة ، ويوضح هذا الاكتشاف الخطورة التى يتعرض لها الابن : السجن ، سيبيريا ، الموت . الأم راكعة على الأرض ممسكة بالأسلحة بين يديها ، ثم تسمع شخصاً يطرق الباب . ترفع الأم رأسها . يفتح الباب وأول ما تراه الأم هو قدمى رجل محمولا إلى داخل الحجرة . تعتقد الأم أنه زوجها قبل أن تعرف شيئاً مما حدث .

يقول بودوفكين : « كانت مهمتى هنا كمخرج صغير قليل الخبرة شاقة تماماً . وبدأت بأن تركت الممثلة تمثل المشهد بطريقتها الخاصة ، فأدت الدور طبعاً كما لو كانت تؤديه على خشبة المسرح ، بأن أثارت فى داخل نفسها عاطفة قوية عبرت عنها بالإشارات ، فخطت إلى الوراء ووضعت يديها على رأسها وأدت حركات أخرى أفزعتنى . وشعرت عندئذ أنه لا حاجة لنا بكل هذا ، ولكنى لم أكن أعرف بعد ، ما يجب عمله بالضبط . فبدأت باستبعاد كل ما بدا لى مبالغاً فيه . ثم فكرت فى محاولة جريئة حيث أنى كنت أقل سناً من الممثلة وأقل منها خبرة أيضاً ، فاقترحت عليها أن تؤدى المشهد دون أى حركة أو إيماءة على حين تحتفظ بالانفعال نفسه فى داخلها . ولكنى لاحظت بعد ذلك أن تقييد حركتها على هذا الوضع فى الوقت الذى تنفعل فيه بالعاطفة القوية الصادقة جعلها تبدو وكأنها تقاسى عذاباً أليماً . فاقترحت عليها أن تؤدى حركة واحدة فقط اخترتها من بين الحركات العديدة التى أدتها فى المرة الأولى ، وكانت حركة من يدها وكأنها تدفع عن نفسها خطراً ، وكنت مقتنعاً بأن صدق عاطفتها الداخلة ستجد لها المنفذ الصحيح فى هذه الحركة فقامت بتصوير اللقطة دون أى تدريب قبل أن تفقد الممثلة انفعالها الداخلى . وكان لى ما أردت »(١).

* * *

نصل من هذا إلى أهمية ضبط الممثل لعواطفه وتعبيراته التى يبديها أمام آلة التصوير بما يتناسب مع بعده عنها .

وكان الممثل سير سيمور هيكس يشترك فى تمثيل فيلم Pastor Hall (بريطانيا ١٩٤٠) من إخراج روى بولتنج R. Boulting وبالرغم من قلة دراية سيمور هيكس بالتمثيل السينمائى إلا أن خبرته بالتمثيل المسرحى كانت خبرة واسعة ، مما جعله يعتد بطريقته فى التمثيل . وعند ما بدأ تدريبه على أول لقطة سينمائية فى الفيلم

(١) ص ١١٧ من عدد يناير ١٩٥٣ من مجلة Sight and Sound



الممثلة ڤيرا بارانوفسكايا فى فيلم الأم (روسيا ١٩٢٩)

المذكور أداها كما لو كان واقفاً على خشبة المسرح ويرغب فى التأثير على المتفرج الجالس فى الصف الأخير من الصالة . وكان أداء ممتازاً ومطابقاً لطبيعة شخصية الدور ولكنه كان أكثر من المطلوب بالنسبة للسينما . وذهبت كل محاولات المخرج سدى فى إقناع سيمور هيكس بعدم ملاءمة أدائه ، وهو الممثل المسرحى صاحب خبرة خمسين عاماً .

وأخيراً اتفق المخرج معه على تصوير اللقطة مرة على طريقة الممثل ومرة على الطريقة التى يقترحها المخرج ، على أن يترك الخيار فى آخر الأمر للممثل . ووافق سيمور هيكس على ذلك ، وعند ما شاهد اللقطتين بعد تحميضهما وعرضهما فى اليوم التالى اقتنع برأى المخرج واختار اللقطة الثانية(١).

وفى مرة أخرى قال المخرج سام وود للممثل إدوارد رجى أثناء التدريب على إحدى لقطات فيلم « أمريكى فى أكسفورد » : هذا عظيم جداً ، ولكن هل يمكنك أن تخفض هذه التعبيرات إلى مقدار الربع فقط عند ما تدور آلة التصوير ؟ »

(١) ص ١٢ من عدد يناير ١٩٥٤ من مجلة British Kinematography



الطفل أنطونى ويجر فى فيلم Great Expectations

ولا شك أن التمثيل السينمائى قد استقل حالياً عن التمثيل المسرحى واتضحت معالمه . ولكننا لا ننسى أن الخبرة المسرحية لها أثرها الكبير فيما وصل إليه مشاهير ممثلى السينما . ولنذكر على سبيل المثال الأدوار الخالدة التى أداها بول مونى وكونراد فيدت وروبرت دونات وشارلس لوتون ولويس جوفيه وأليك جينيس فى عالم السينما الأجنبية ، وزكى رستم وحسين رياض فى السينما العربية .

وفى الواقع فإن لهؤلاء الممثلين أدواراً خاصة تكاد تكتب خصيصاً لهم . أما أدوار التمثيل العادية فى أفلام السينما ، فلا يحتاج الأمر لإسنادها إلى من لهم من المقدرة والبراعة مثل ما لطبقة الممثلين الذين ذكرت بعض أسمائهم . فحقيقة تقطيع المشاهد إلى لقطات وإمكان تقطيع اللقطات إلى أجزاء صغيرة من الحركة ، وحقيقة وجود المخرج إلى جانب الممثل أثناء فترة التدريب وأثناء التصوير ، وإمكان إصدار التعليمات إلى الممثل أثناء التصوير إذا كانت اللقطة صامتة ، كل هذا يوضح إمكان خلق الشخصية والتعبير عنها فى مخيلة المخرج ومركب الفيلم ، دون أن يحتاج الممثل إلى بذل المجهود اللازم .

أليست هذه هى الطريقة التى يمثّل بها الأطفال على الشاشة ، والتى ينالون بها إعجابنا وتصفيقنا ؟ ألم ينل إعجابنا الطفل أنطونى ويجر عند ما مثل فى فيلم Great Expectations (بريطانيا ١٩٤٦) ؟ إن مخرج ذلك الفيلم ديفيد لين يؤكد لنا أن تمثيل شخصية بيب الصغير من خلقه هو ، وأنه كان ينقل فكرته إلى الطفل أنطونى جزءاً جزءاً فى حدود اللقطة التى سيجرى تصويرها فقط ، وهكذا إلى التى تليها .

إذاً من الممكن عمل الشىء نفسه مع الممثل الشاب أو الكبير السن ، هذا إلى جانب أن المخرج القدير يمكنه أيضاً أن يزيّف عمل الممثل الفاشل إلى ما يبدو كأنه أداء جيد ، وذلك بفضل التقطيع الدقيق والاختيار الموفق من بين اللقطات المصورة . ولكن هذا يتكلف كثيراً . وليس هذا مقصدنا من هذا المقال على أى حال ، ولكنه يقودنا إلى موضوع « النجوم » الذين تخلقهم هوليوود ، وتخلق حولهم هامة من الدعاية والمبالغة . ويعتقد كثير من منتجى هوليوود أن جماهير روّاد السينما يهتمون بالشخصيات أكثر من اهتمامهم بالقصة أو بالقيمة الفنية ، ولذا نجدهم يبذلون أقصى جهودهم لكى يخلقوا نجوماً يرتفعون بهم إلى القمة ، ويواصلون الإعلان عنهم بحيث تكون شخصيات هؤلاء النجوم قادرة على جذب اهتمام الناس ، وبالتالى نجاح الأفلام التى يظهرون فيها من الناحية المادية . وقلّما تتاح الفرصة للنجم السينمائى لإبراز مقدرته الحقيقية على التمثيل — إن وجدت — لأن من الواجب عليه أن يمثل الشخصية نفسها فى كل فيلم يظهر فيه .

* * *

ولنقرأ الآن رأى المخرج هتشكوك :

« هذه الطريقة فى بناء الفيلم (يقصد طريقة تقطيع المشاهد إلى لقطات وأجزاء صغيرة) تعنى أن العمل فى السينما لا يحتاج إلى الممثل

الماهر الذى يعطى التأثير المطلوب وحده ، ويصل إلى الذروة بنفسه ، والذى يؤثر فى الجمهور بقوة شخصيته وموهبته . فممثل السينما يجب أن يكون أكثر قابلية للتشكيل وأن يضع نفسه تحت تصرف المخرج والمصور . وهو مطالب فى أغلب الأحيان بأن يؤدى دوره أداء هادئاً طبيعياً ، وليس هذا بالأمر السهل ، وأن يترك باقى المهمة لآلة التصوير فهى التى تضيف التأثيرات الخاصة . ويمكننى أن أقول إن أفضل ممثل للسينما هو الذى لا يتقن عمله إلى حد الكمال » .

ويختلف المخرجون فى معاملتهم للممثل الذى يقف أمامهم . فبعضهم لا يذكر شيئاً للممثل أكثر من تحديد المكان الذى يجب أن يقف فيه ، وكيف يتحرك ومتى يبدأ إلقاء الحوار . وبعض المخرجين يحددون للممثل كل التفاصيل والحركات والإيماءات . وفى كلتا الحالتين فإن المشكلة الرئيسية أمام المخرج هى منع الممثل من المبالغة فى أدائه .

ولما كان المخرج يختلف فى تفكيره ومخيلته عن الشخص العادى ، إذ أنه يتخيل الأحداث كما يجب أن تبدو على الشاشة لا كما تبدو للعين العادية ، لذا يحتاج المخرج إلى توجيه الممثل حتى تأتى النتيجة كما تخيلها هو مقدماً .

يقول بودوفكن — المخرج الروسى ومؤلف كتاب التمثيل السينمائى — : « هناك اختلاف ملموس بين الحادث كما يبدو فى الطبيعة والحادث نفسه كما يبدو على الشاشة . هذا الاختلاف هو الذى يجعل من السينما فناً . وتقوم آلة التصوير حسب توجيهات المخرج باستبعاد كل ما لا داعى لظهوره ، وتوجيه المتفرج إلى ما يهم فقط وما يضيف إلى الشخصية المطلوبة » .

ويوضح الممثل المشهور بول مونى تقييد حرية الممثل السينمائى بقوله :

« التمثيل السينمائى يعنى أن يؤدى الممثل دوره حيث يجد نفسه محاصراً من كل جهة بمشاكل آلية متعددة ، لا يمكنه التخلص منها . فمن وقت ظهوره فى قاعة التصوير (البلاتوه) وخطواته مقيدة بعلامات من الطباشير على أرض القاعة ، تخضع لمسافات مضبوطة من عدسة التصوير ، وصوته مقيد بالمكان المثبت فيه لاقط الصوت ، ولن تظهر صورته ما لم يتحرك بحذر بالنسبة لهذه القيود » (١).

وكما اتضح لنا نجد أن المخرجين يختلفون فى أسلوبهم تجاه الممثلين ، من حيث تحديد حركاتهم وتعبيراتهم وتقييدها ، وإليكم مثالا آخر من المخرجين ، كما يصفه الممثل جاك ليمون الذى شاهدناه أخيراً فى الفيلم الأمريكى « شقة العازب » .

« أغلب المخرجين من النوع الذى نسميه المخرج التي . . الذى يقول « أنا أريد هذا » ، « يجب أن يتم المشهد كما أريد » وما إلى ذلك . وأنا شخصياً أعتبر هذا دليلا على عدم الثقة . أما المخرج بيلى وايلدر B. Wilder فلا يهمه الوقت ، ويقدر الممثلين ومشاكلهم ، ومن السهل التفاهم معه إلى أقصى حد . ولا يهمه كم يستغرق الممثل من وقت ليؤدى الدور كما يتخيله هو ، ولن يقبل ما دون ذلك من أداء ، وهذا هو ما يعجبنى فيه . فهو يسمح للممثل أن يستغرق وقتاً طويلا حتى يحس بأنه مستعد للتصوير ، كما يدعه يجرى تجاربه كيفما شاء ، وغالباً ما يستفيد من أفكار الممثل . وهو لا يفرض أفكاره على الطريقة التى سيبدو بها المشهد ، بالرغم من أنه كتب السيناريو بنفسه . وهو كمخرج أيضاً لا يفرض تفاصيل المشهد على الممثل قبل أن يضيف الممثل ما يمكنه أن يضيفه » (٢) .



نظام النجوم الذى خلقته هوليود كيرك دوجلاس ولانا تيرنر

---

(١) ص ٢١٢ من كتاب Spotlight on Films

(٢) ص ٧ من عدد نوفبر ١٩٦٠ من مجلة Films and Filming

والممثل السينمائى الناجح يؤدى عمله على الوجه الأكمل ، مهما كانت الظروف والقيود ، ولا يقبل أن يكون عبئاً على المخرج ، معتمداً على الحيل السينمائية فى إنجاح دوره . فالممثل الفاشل هو الذى يعبر عن المفاجأة مثلا برفع الحاجبين والبحلقة بالعينين وتحريك فتحتى الأنف وإبعاد ما بين الشفتين ، أما الممثل الناجح فهو الذى يبحث عن جذور التعبير اللازم متخيلا :

(أ) الحالة الذهنية للشخصية فى لحظة المفاجأة .
(ب) الحالة العاطفية للشخصية فى لحظة المفاجأة .
(ج) طبيعة المفاجأة .
(د) الدرجة المطلوبة للصدمة الذهنية والعاطفية .

ثم يفكر فى تسلسل القصة بحيث يساعد المخرج على أن يضع أداءه فى موضعه الصحيح من المشهد المناسب، وبالحجم والشكل المناسبين .

* * *

ونصل أخيراً إلى آخر خاصة من خصائص التمثيل السينمائى ، وهى خاصة حفظ التمثيل فى المستوى نفسه فى كل مرة يعرض فيها الفيلم . فكما نعلم أن التمثيل المسرحى للدور نفسه قد يختلف يوماً عن آخر ، متأثراً بمدى اندماج الممثل فى دوره فى ذلك اليوم بالذات ، ومدى تجاوب المتفرجين مع الممثل وتشجيعهم له ، وهل الصالة مكتظة بالمتفرجين أو خاوية ، وما إلى ذلك مما يؤثر على أداء الممثل لدوره . أما بالنسبة للتمثيل السينمائى ، فإن ما يعرض على المتفرجين فى كل ليلة هو على المستوى نفسه من الجودة مهما تغير الجمهور أو تغيرت دار العرض .





نقد الكتب

السلطان الحائر

فى مسرحية الحكيم

٣٦٢ صفحة من القطع الوسط – نشرته مكتبة الآداب

بقلم السيدة وداد سكاكيني

بعد أن حمل الكاتب الكبير الأستاذ توفيق الحكيم أرفع وسام فى الدولة دليل تكريمها إياه ، حمل معه حقائبه وانطلق إلى باريس مبعث إلهامه وفنه ليبدع فى جوها الفاتن ما يستطيع تقديمه لجائزة نوبل ، هذه الجائزة التى لم يأخذها عربى حتى هذا العام ، لكن باريس هذه الخطرة من زورة الحكيم كانت ضنينة عليه بوحيها وفنها ، منصرفة إلى ثورة أحرارها على الاستعمار وطحمة المستغلين على أدب محموم ، فلم يجد الحكيم الأديب مناصاً من العودة إلى أعاجيب الشرق وقصصه التى تشبه الأساطير ، فذكرنى بأزبك[1] الكاتب العجمى الذى بنى عليه مونتسكيو تهاويل رسائله الفارسية ، حين كان يخفق ويخطر بجبته وعمامته ونعليه الصفراوين فى شوارع باريس ، ولولا أن الأستاذ الحكيم عاش فيها بردائه الغربى المعهود لمثلته « أزبكاً » جديداً وهو يصعد الشانزلزيه أو يجول فى الحى اللاتينى أو يمضى قطعاً من الليل فى حانة الفأر الأسود التى حدثنا عنها فى بعض كتبه .

* * *

لقد تمخضت الرحلة الأخيرة للكاتب الكبير عن مسرحيته الجديدة « السلطان الحائر » عالج فيها – على رأيه ومذهبه – القضية العالمية الكبرى التى يقف منها الأقطاب حيارى بين السيف والقانون رامزاً بهما إلى الحق والقوة .

لكن الحكيم الأديب اصطنع التقية فى اختياره ، ففرَّ من عصرنا الحاضر الثائر ومشكلات الأمم الراهنة إلى الماضى البعيد إلى عصر المماليك فى مصر ، وهو عصر كان حافلا بالأعاجيب فى الحكم والمعيشة والخطوب ، فاتخذ الحكيم منه مسرحاً لموضوعه ، وجاء بفكرة المعادلة بين السلاح والقانون اللذين يملكهما ذوو الأمر والسلطان فى تقرير المصير للإنسانية القلقة . فهم يقفون اليوم وجهاً لوجه ؛ فى عقولهم تسكن الحقيقة ، ومن أعينهم يطل المكر والدهاء . وفى الجانب الأيمن منهم تتربص القنابل الذرية والهدروجينية ، وفى الجانب الأيسر ترقد الحقوق الدولية والمثُل العليا ؛ وهيئة الأمم حائرة مداورة لا تجسر على اتخاذ القرار الحاسم بهذا الشأن الخطير ، فإن العالم كله يكابد الويل والهمَّ من جرَّاء هذه الحيرة المرهقة .

ولو كان الحكيم عنيفاً لشبَّه عالم اليوم بمريض ميئوس منه وقف الأطباء بعد معاينته يتداولون الرأى فى الداء العياء الذى يعانيه وقد انقسموا إلى فريقين : واحد يؤثر تخليص المريض من الألم بإعطائه مخدراً حتى يسكن ألمه ويموت ، وآخر يسعى إلى استنباط العلاج الناجع لشفائه .

(١) هو أحد أبطال الرسائل الفارسية التى ابتدعها مونتسكيو عام ١٨٨١ وكتب على لسانه تلك الرسائل الشائقة التى كان يبعث بها إلى أحد أصدقائه فى بلده، واصفاً فيها قوانين فرنسا والمشكلات الاجتماعية والفلسفية هناك

ولقد رد الأديب المسرحي العظيم حوادث العصر إلى عصر المماليك بثوب آخر فأدار الحوار على ذلك الزمان باصطلاح أيامنا فى اللفظ والأداء ، ووضع كلمة القانون بديلا من كلمة الشَّرْع فى حكم ذلك العهد البعيد ، ولم تكن كلمة القانون معروفة إذ ذاك بمدلولها اليوم اللهم إلا قانون أريسطو الذى كان له معنى فلسفى ومفهوم لا علاقة له بالشرع .

وإذا كان الابتكار والسبق فى تكوين المسرحيات هو المعوَّل عليه فى الإبداع والإتقان ، فإن كلمة الحق هى التى أدير مياسمها فى هذا المقال على فكرة المسرحية وابتـداع صورتها ، وأرجو ألا يعجب الحكيم الحليم ولا القارئ المعجب بأدبه إذا قلت إنه لم يكن سبَّاقاً إلى الفكرة فى أصلها ولا الصورة فى مضمونها وحوارها ، ولئن سامحه الفن فى أن يجد لدى تاريخ المماليك بمصر موضوعاً لمسرحيته ، فإن تاريخ أدبنا الحديث لا يقر له السبق فى ذلك لأنه يعلم أن أديب الشام الأستاذ على الطنطاوى قد سبقه إلى الموضوع نفسه فى حديث له أذيع ونُشر فى مطلع الثورة الحاضرة ، وأحسب أن الذى كان سبَّاقاً إليه هو الكاتب المشهور مصطفى صادق الرافعى الذى عرف بالغوص على التراث العربى القديم فى النوادر والأخبار التى كان يجعل منها نواة لفكرة أو مقالة ، فصاغ على طريقته حكاية شيخ العلماء الذى وقف فى وجه الطغيان ، فى عهد السلطان ابن معز الدين أيْبك من المماليك ، هاتفاً به وبهم بأنهم لا يزالون عبيداً لم يتحرروا حتى يحكموا الأحرار ، فينبغى أن يباع السلطان منهم بالمزاد العلنى ليصحَّ حكمه ، وكان عنوان الحكاية الرافعية « أمراء للبيع . . . » نشرها صاحبها البحاثة الأديب فى الرسالة « الزياتية » قبل احتجابها بسنين ، ثم ضمت إلى كتابه « وحى القلم » ، وهى تحكى قصة الصراع الذى تصدَّى له ذلك الشيخ الحر ، داعياً إلى بيع الأمراء المماليك ليحدَّ من طغيانهم ويردَّ ثمنهم إلى خزانة الدولة لأنهم من مواريثها .

وعلى هذا يكون الرافعى والطنطاوى سابقين إلى فكرة « السلطان الحائر » المأخوذة من تاريخ المماليك لتدلَّ على قوة الحق .

أما الأستاذ فتحى رضوان ، فقد سبق الأستاذ توفيق الحكيم إلى مسرحية بفصل واحد عنوانها : « الجلاَّد والمحكوم عليه بالإعدام » وبالشكل والفكر والمطارحة الفنية التى أدار فيها الحكيم حواره فى مسرحيته الأخيرة التى ظهرت هذه الأيام ، وكتبها — كما ذكر — فى المقدمة سنة ١٩٥٩ . فالأستاذ فتحى رضـوان نشر مسرحيته فى هذه « المجلة » عام ١٩٥٩ عدد مارس ص ١٠١ ، وعنوان مسرحيته كالاستهلال الذى استفتح به الأستاذ الحكيم تمثيليته « السلطان الحائر » ؛ فكان من عجيب التوارد والتداول أن يتشابه الحوار فى كلٍّ من المسرحيتين .

ولو أن الأستاذ فتحى رضوان ، الذى خلق أديباً قد انصرف إلى مواهبه الفنية لجاء بكثير من مثل هذا الإبداع ، فإن مسرحياته العديدة دلت على أصالة فى هذا الفن وإن لم تشغل الأقلام بدراستها وتحليلها كما شغل الأستاذ الحكيم أقلام النقاد والأدباء بفنه وأدبه .

وأما « السلطان الحائر » فى مسرحية الحكيم فكان طويل البال لم تأخذه العزة بسلطانه ، فرضى بأن يباع بالمزاد العلنى على مصطلح أيامنا ليعود أمره شرعيًّا أو قانونيًّا ، كما أراد مؤلف المسرحية . لكن هذه العقدة ما كادت تحل بحوار ممتع مستحب ، حتى نجمت عقدة ثانية فى شرط البيع الذى يتوقف على عتق السلطان ، فلما رسا هذا البيع على الغانية نكلت فى الشرط لأنه مخالف لأحكام الشرع ، فاستمسكت بالسلطان . إذ صارت مالكة له ولو لليلة واحدة ، لعلها تستردُّ كرامتها من

الجمهور الذى لم يفهم عنها حياتها وسيرتها ، وهى لا ترجو أكثر من أن يبقى السلطان عندها حتى يطلع الفجر .

وفى بيت الغانية عرف السلطان حقيقتها ، وسمع معها صوت المؤذن للفجر قبل الميعاد ، فعجبا وتساءلا ، على أن سماع الصوت وحده كان كفيلا بعتق السلطان . وفى الليلة التى ملكت الغانية سلطانها وحملته إلى بيتها ، لم يكن منها غير الحديث العذب ، فراح خاطرى إلى فن الحكيم وإبداعه فيما سبق من قصصه حين أدار الحوار بارعاً رائعاً ، بين شهرزاد الغانية الخالبة وشهريار الملك الطاغية .

غير أن الأمر كان معكوساً فى التمثيلية الأخيرة : فالسلطان حائر ، والمرأة فيها تصطنع الطمع فى امتلاكه ، لكنها كانت أسرع من شهريار . ففى ليلة واحدة أبقت الغانية على حياة السلطان وأعطته الحرية قبل الفجر على حين بقى شهريار يعذب الغوانى ألف ليلة حتى كان يدرك شهرزاد فى كل ليلة منها الصباح .

* * *

وبعد ، فإن صاحب المسرحية ترك القارئ حائراً كالسلطان الحائر ، وأحسبه سيترك النظارة حيارى إذا مثلت على المسرح ، فقد ترك المشكلة العالمية دون أن يجد لها حلاً ومصيراً ، فبقى السيف فى يد والقانون فى يد أخرى وإن اصطنعه مداورة ومحاورة لتحرير السلطان ، على أن المعضلة الوبيلة التى تعانيها الإنسانية من تعنت الاستعمار وحيرة هيئة الأمم ، هى التى رمى إليها الحكيم الأديب فى مسرحيته الجميلة دون أن يصل إلى أى حل ، فكانت أشبه بلحن شوبر الذى لم يتم ، والقارئ يمضى معه حتى نهايتها ، فإذا به يجد الطريق قد انقطعت به ولا طريق أمامه ، فيقع فى حيرة دونها حيرة سلطانه ، ولعل قارئها كان يتوقع من الأديب الحكيم خاتمة حكيمة لموضوعه المعقد الخطير .

على أنى وجدت صاحب المسرحية الذى كان متهماً بعداوة المرأة قد أنصفها فيها ، إذ جعلها تملك الملك ثم تمنحه الحرية ، ونفى عن تلك الغانية الذكية وصمة ألصقها بها المجتمع وهماً وظلماً ، فجلاها حوار الحكيم بلباقته وإتقانه ، وأزاح عنها التهمة حتى أبرزها غانية رصينة ومحدثة موهوبة ، فكان فى خلقه الفنى الممتع ، وطابعه الذى تفرد به ، كعهد القارئ المثقف بآثاره القيمة .



الحياة الثقافية في شهر

عيد العلم

في اليوم الخامس عشر من شهر ديسمبر الماضي، كانت تتألق على قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة هالتان كريمتان: هالة من نور العلم، وهالة من جلال الحكم، التقتا في صعيد واحد، لإحياء عيد جديد له مكانته في قلوبنا وعقولنا؛ عيد عرفته أمتنا حين عرفت حياتها الجديدة ورفعت عن كاهلها ظلم الغابر وظلامه... هذا العيد الجديد هو من أمجد أعيادنا لأنه عيد النور الذي يرفع رؤوسنا إلى مصادره ومنابعه، ويهيئ لنا الحياة الكريمة والمستقبل المشرق.

وبين مظاهر الجلال والفرحة اجتمع عدد جم من أقطاب الفكر وقادة الرأي ودعائم الفن، يصافح أعينهم النور الباهر، وقد أشرفت عليهم لافتات كتب فيها: «العلم في قلوب الناس وفي ضمائرهم ألزم الضروريات» و «العلم وديعة في قلب الإنسان وعقله».

ويبدأ العيد بموكب بهيج: حملة الأعلام يمرون بالقاعة، لتتلوهم قافلة الركب الذي يحمل النور في الصدور، وقد نثرت عليهم الطالبات الزهور، ثم ينطلق صوت رخيم يرتل في خشوع آيات من كتاب الله الذي أنزله نوراً وهدى للعالمين.

●

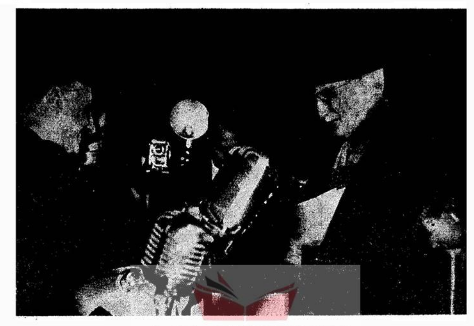
ويقف السيد كمال الدين حسين وزير التربية والتعليم المركزي ليقول إن الاحتفال بعيد العلم إنما يعبر عن إيماننا به وبأثره البعيد في حياتنا ومستقبلنا، لأن العلم — كما قال الرئيس ذات عشية من فوق هذا المنبر — هو الوسيلة الحقيقية لتطوير مجتمعنا.

ثم يقول إن الحرية العلمية تقف في صف واحد مع الحرية السياسية والحرية الاقتصادية والاجتماعية، بل إنها هي الأساس الأصيل لكل الحريات.

وينظر السيد كمال الدين حسين من وراء الغيوم المتلبدة في آفاق العالم حيث تسخر بعض الدول عقول علمائها في سبيل غير سبيل العلم، تسخرهم في تهديد الإنسانية، وتحويل أداة الخير إلى أداة شر؛ فيقول إننا نريد أن نتقدم في العلم، وأن نتقدم بالعلم، وأن يكون ما نحصله من العلم لخيرنا ولخير الإنسانية، لا وسيلة للتدمير، ولا وسيلة للتمييز، ولا وسيلة للبغي والتسلط والعدوان.

ونحس، وهو يتكلم، أن الإنسانية الجريحة في جزء من أجزاء الأرض، قد وضعت في نبرات صوته كل معاني الألم في هذا الجزء من الأرض. وليس عجباً ذلك، فهو ابن هذه القارة التي يسلط عليها العلم الحديث كل أدوات دماره بأيدي الغرب؛ فيصف ذلك بأنه صورة من صور الهمجية العلمية. ويرى أن هؤلاء السفاكين لم يقرؤوا من العلم إلا إحدى صفحتيه، فآمنوا بالمادة، ولم يؤمنوا بالروح؛ والعلم الحق هو المادة والروح جميعاً. وإنه هو المعرفة الكونية، ومعرفة الله، ويقظة الضمير الإنساني في وقت واحد. والعلم بلا إيمان هو العقل بلا ضمير.

ويشرح سيادته العلم الذي نريده قائماً على أساسين قويين: إيمان بالله، وإيمان بالحياة، ومستنداً على دعامتين من الروح والمادة، كالعلم الذي كان لنا في الماضي؛ لأن الإيمان بالله هو ضمير الإنسانية الذي يعصمها من الضلال ومن الطيش الحيواني ومن الأنانية



الأستاذ عباس محمود العقاد يتلقى تهنئة الرئيس والجائزة التقديرية

البغيضة التى تهدم كل المُثُل الإنسانية ، حتى تبنى حضارة عربية – كحضارتنا فى الماضى – متطورة بتطوُّر الزمن والحياة . ليست مُغْرِقة فى المادية والأنانية كالحضارة التى تنتحلها شعوب لا تعترف بالقيم الإنسانية ، أساسها التفرقة العنصرية البغيضة التى ينكرها كلُّ إحساسٍ إنسانيٍّ خالص .

ثم يخاطب السيد رئيس الجمهورية ليقدم له الفائزين بجوائز السبق والتقدم ، فيقول : إن العِلْم الذى يكوِّن الضمير الإنسانيَّ ، ثم يفتح أمامه آفاق المعرفة ليعمل فى جدٍّ وإخلاص للوصول إلى سعادة الإنسان ورفاهيته هو المُثُل التى يرعاها الرئيس ويؤمن بها ، وهو شعارنا العلميُّ والطابع الذى يتَّسم به عِلْم العرب منذ كان العرب عاملاً مؤثرًا فى تاريخ العلم وفى تاريخ الحضارة . وهذه المُثُل هى التى يؤمن بها هؤلاء الفائزون .

ويقول للرئيس إنه إذ يكرِّم هؤلاء الفائزين إنما يكرِّم أمتهم فى أشخاصهم ، وإن هذا العيد ليس عيدهم وحدهم ، ولكنه عيد أجيال متلاحقة ، منها أجيال لم تولد بعد ، يكرِّمها اليوم قبل ميلادها ، وإن تكريم النابهين من هذا الجيل المعاصر تكريم فكرة .

ثم قدَّم للرئيس من استحقوا التقدير والتكريم ، وفى طليعتهم أربعة من الروَّاد سجَّلوا بكفاحهم العلمى وبحوثهم العالية فى العلم والفن والأدب صفحات مشرقة فى تاريخ النهضة يُذكرون بها وتُذكر أمتهم فى المحافل الدولية ؛ وإلى هؤلاء الروَّاد خمسة وعشرون من العلماء والباحثين فى مختلف فنون المعرفة يزحفون وراء الرواد ، ويوشك أن يصلوا . وقد كنا ذكرنا أسماء بعض هؤلاء العلماء والباحثين فى العدد الصادر من هذه « المجلة » فى شهر يوليه سنة ١٩٦٠ حين كتبنا عن الظاهرة الجديدة

الجديرة بالحمد وبالتسجيل ؛ ظاهرة تكريم الدولة لرجال الفكر ، حين قرّر المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية منحهم الجوائز التقديرية والتشجيعية .

كما قدّم صفوف الزحف المقدس إلى الغاية العلمية من الفائزين فى السبق من خريجى الجامعات العربية ومعاهد التعليم المختلفة على اختلاف الأعمار وتتابُع المراحل .

●

ووقف الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد ليلقى كلمة الشكر قطعة رائعة من الأدب العالى « فى هذه الهالة من حضرة الرئاسة السامية ، وفى ملأ من هداة العرفان والمهتدين بهداه ، وعلى مسمع من العالم العربى حاضراً حيًّا ، وماضيًا خالداً ، ومستقبلاً موعوداً بالمزيد من جد الحياة ومجد الخلود » .

ثم قال : « إننى لفى المحراب الذى يملى علىّ دعاء الشكر فريضة واجبة ، بل فريضتين واجبتين ، لأنهما فريضة فى الأعناق ، وفريضة فى الرؤوس ؛ أقربهما منى فريضة الشكر على النعمة التى تحصى وتنتهى إلى ... والفريضة الأخرى ، بل الأولى ، فريضة الشكر على النعمة الكبرى واليد الطُّولى ؛ نعمة الوعى القومىّ الذى وعانا فوعيناه ، ورعانا فرعيناه . وعىٌ بحمد الله يقوّم القيم فى عالم الفكر والثقافة ، ويحكم لنفسه فيزكّيه أهل الذكر والحصافة » .

ثم يقول : « إن أسعد عيد من أعياد صاحب القلم أن يكتب بقلم تحمله معه بنان القارئ ، وأن يخطّ على قرطاس تبسطه أمامه عين المتصفح ، وأن يكون تقديره من قِبَل أمّته اشتراكاً فى الفهم والإفهام ، ومعاونة له على الفيض والإلهام » .

●

ويقف الطبيب العالمى الأستاذ الدكتور نجيب محفوظ ليشكر الرئيس على النهضة المتوثبة التى تعهّدها بالرعاية فأينعت ثمارها ، والرغبة الأكيدة فى أن تسترجع أمّتنا سابق مجدها ، وتضطلع بالنصيب اللائق بها فى حمل شعلة العلم .

●

وتستمع هذه الأجيال والأجيال المقبلة إلى صوت الرئيس وهو يلقى كلمته التى يراها القراء منشورة فى هذا العدد ، فتؤمن بالمستقبل إيمانها بالحياة الكريمة التى يجب أن تحياها فى عالم كله نور وخير وأمن وسلام .

●

وينتهى هذا العيد ليعود سيرته من جديد ، فى العام الذى نحيى الآن طلعته ، ضافراً على رؤوس أخرى أكاليل التقدير والتمجيد ؛ فأكرم به من عيد ... !

اللغة العربية كائن حى

نشرنا فى العدد السابق من « المجلة » مقالاً للدكتور أحمد فؤاد الأهوانى عن « تعريب المصطلحات العلمية » أشار فيه إلى أن أعظم عقبة يلقاها المترجم أو المؤلف هى العثور على المصطلح العربى المقابل للمصطلح الأجنبى ، وضرب بعض الأمثلة ، ثم ناقش بعض المصطلحات التى وردت فى كتب صدرت حديثاً .

ويرى القراء فى العدد الحالى ردّين نشرناهما للدكتور زكى نجيب محمود والدكتور عبد الحميد صبره على ما جاء فى مقال الدكتور الأهوانى ، وقلنافى تقديمهما إن فى اصطراع الرأى فائدة للغتنا تمدُّها بثروة هى فى حاجة إليها على الدوام .

وتشاء الصدف أن تظهر أخيراً طبعة جديدة لكتاب ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٠٤ ؛ هو كتاب « اللغة العربية كائنٌ حىٌ » الذى ألّفه المرحوم جرجى زيدان . وهو بحثٌ جديد تنبّه له المؤلف وهو ينشر الطبعة الثانية من كتابه « الفلسفة اللغوية » لأن

موضوعه تابع لموضوعها ، أو هو خطوة ثانية فى تاريخ اللغة باعتبار منشئها وتكوُّنها ونموِّها .

فالفلسفة اللغوية تبحث فى كيف نطق الإنسان الأول ، وكيف نشأت اللغة وتولدت الألفاظ من حكاية الأصوات الخارجية كقصف الرعد وهبوب الريح ونحو ذلك ، ومن المقاطع الطبيعية التى ينطق بها الإنسان غريزيًّا كالتأوُّه والزفير .

أما تاريخ اللغة فيتناول النظر فى ألفاظها وتراكيبها بعد تمام تكوُّنها ، فيبحث فيما طرأ عليهما من التغيير بالتجدد أو الدثور ، فيبيِّن الألفاظ والتراكيب التى دثرت من اللغــة بالاستعمال ، وما قام مقامها من الألفاظ والتراكيب الجديدة ؛ مما تولَّد فيها أو اقتبسته من سواها ، مع بيان الأحوال التى قضت بدثور القديم ، وتولُّد الجديد .

وقد وضع جرجى زيدان بحثه هذا فى تاريخ اللغة العربية فى ثمانية فصول ، باعتبار الأدوار التى مرَّت على اللغة وهى :

العصر الجاهلى ، ويتناول تاريخ اللغة من أقدم أزمانها إلى ظهور الإسلام ، وقد أورد فيه أمثلة مما دخل اللغة من ألفاظ اللغات الحبشية والفارسية والسنسكريتية والهيروغليفية واليونانية وغيرها مع الأسباب التاريخية وذكر القاعدة فى تعيين أصولها . ثم العصر الإسلامى وما حدث فى اللغة من ألفاظ الشرع والفقه وغير ذلك ، ثم ما اقتضــاه التمدن الإسلامى من دخول ألفاظ إدارية وعلمية ، وما انتقل إليها فى نقل الكتب النصرانية من تراكيب سريانية وغيرها ، وما تسرَّب إليها من اختلاط بالشعوب الأخرى . ثم ما تولَّد من الألفاظ الجديدة فى النهضة الحديثة .

ويرى جرجى زيدان أن اللغة كائنٌ حيٌّ نامٍ خاضع لناموس الارتقاء ، تتجدد ألفاظها وتراكيبها على الدوام . ويرى أنه يجب ألا يتهيب الكتَّاب من استخدام لفظ جديد لم يستخدمه العرب له .

والطبعة الجديدة لهذا الكتاب تمتاز عن الطبعة الأولى بالتعليقات العلمية الدقيقــة التى علَّق بها الدكتور مراد كامل أستاذ اللغــات السامية بكلية الآداب بجامعة القاهرة حين عُهد إليه بمراجعة هــذا الكتاب ، كما عهد إليه من قبل بمراجعة الكتاب الأول « الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية » . فقد بيَّن فى هذه التعليقات ما دخل العربية من الألفاظ رادًّا كلًّا منها إلى أصله الفارسى أو اليونانى أو اللاتينى ، مُضيفاً إلى الكتاب من هذا مادة زاخرة ، وقد أطلعنا فى حواشيه المتعددة على ما فى العربية من ألفاظ أكَّدية وشومرية ، وهذا دليل على صلة بلاد العرب بهاتين الحضارتين القديمتين .

وأوضح الدكتور مراد كامل كيف يأتى الدخيل؛ وكيف كان العرب يتحكمون فى معناه أو يفرغونه فى قالب يخالف الأصل ، أو يأخذون من جمعه لفظاً مفرداً ، أو يقطعون الكلمة إلى مقطعين ويحتفظون بمقطع منهما .

وبهذه التعليقات والحواشى يصبح الكتاب كتابين ، ويجــد الباحثون – الذين نريد منهم إثارة موضوع المصطلحات – أمامهم حينئذ مصدرين جديرين بالدراسة والتأمل .

تيسير النحو

مؤتمر ورسالة

دعا وزير التربية والتعليم المركزى إلى عقد مؤتمر فى القاهرة فى نهاية هذا الشهر وأوائل الشهر القادم للبحث فى تيسير النحو العربىّ على الدارسين فى جميع الأقطار العربية .

ولقد نوقشت فى الشهر الماضى رسالة تقوم على

هذا الموضوع الذى يتناوله هذا المؤتمر ،وهذه الرسالة تقدّم بها إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة الأستاذ أحمد مكى الأنصارى للحصول على الدكتوراه وموضوعها « أبوزكريا الفرّاء ومذهبه فى النحو واللغة » . فظفر من اللجنة التى ناقشته وهى مؤلفة من الأساتذة الدكتور مراد كامل ، والدكتور خليل عساكر ، مشرفاً ، والدكتور عبد الحليم النجار — بمنحه الدكتوراه بدرجة الشرف الأولى ، مع التوصية بطبع رسالته على نفقة الجامعة ليعمّ الانتفاع بها .

وقد استطاع الدكتور الأنصارى أن يكوّن لنا نظرية جديدة لأول مرة فى التاريخ تتعلق بتيسير النحو العربى ، وخلاصتها أن أبا زكريا الفرّاء كان الرائد الأول لهذا التيسير ، وأنه المؤسس الحقيقى للمدرسة البغدادية . فعقد بحثاً قيّماً فى تخطيط منهج لتيسير النحو على أساس مما اتجه إليه ابن مضاء مستنداً إلى الفرّاء ، وبيّن المنبع الأصلى الذى ينبغى الرجوع إليه فى ذلك ، وهو : نحو الفرّاء ولغته ومداركه العلمية الهادفة إلى التسهيل والتيسير ، وذلك مما يعود بأكبر نفع على توطيد خطواتنا نحو تيسير قواعد اللغة العربية وتوحيد مناهج تدريسها فى جميع الأقطار العربية .

وقد أسهم صاحب هذه الرسالة بقسط وفير فى تقعيد الشتات اللغوى لآراء الفرّاء والنصوص اللغوية المنقولة عنه ، فإن معاجم اللغة وأصولها حاشدة بالكثير منها ؛ دون رابط يربطها أو منهج علمى ترتكز عليه ، فأقام المبادئ والأسس التى تؤلف بينها ، ووضع بذلك منهجاً لغوياً علمياً دقيقاً ينافس مناهج علماء اللغة فى العصر الحديث .

وقد رجع الدكتور الأنصـــارى إلى عدد من المخطوطات ، وكان للقطر العربى الشقيق « ليبيا » فضلٌ كبير فى تمكينه من الحصول على مخطوطات وحيدة فى العالم محفوظة فى دور الكتب بتركيا أسهمت بنصيب وفر فى الكشف عن هذه النظرية الجديدة ، فكان هذا مشاركة فعّالة من القطر الشقيق فى هذا العمل الثقافى الجليل .

أنباء ثقافية

تعمل وزارتا الثقافة والإرشاد القومى فى الإقليمين المصرىّ والسورىّ على إحياء التّراث القديم فى نشاط وعناية ، باذلتين فى سبيل ذلك كل وسائل العون المادىّ والأدبىّ :

● فقد ظهر أخيراً فى القاهرة كتاب « الفاخر » لأبى طالب المفضّل بن سلَمة بن عاصم ، وقد تناول فيه مؤلفه ما كان يجرى على ألسن الناس ، وما يدور فى كلامهم ومحاوراتهم من أمثال فردّها إلى أصولها المشتقة منها ، وأوضح معانيها باختلاف العلماء فيها . ونشرُ مثل هذا الكتاب يقرّب للأدباء ما يعسر الوقوف عليه إلا بعد تنقيب ومعاناة فى كتب اللغة إلى جانب ما فيه من توجيه نحوىّ ، أو توضيح صرفىّ ، أو تفصيل فى فقه اللغة .

وقد قام بتحقيقه الأستاذ عبد العليم الطحاوى رئيس تحرير مجمع اللغة العربية فبذل جهداً جديراً بالشكر والتقدير ، واعتمد فى ذلك على طائفتين من المصادر : مباشرة وغير مباشرة . فالمباشرة هى ما وجد من نسخ الكتاب ومختصراته ، وأما غير المباشرة فتتألف من الكتب المختلفة التى رجع إليها فى تخريج النصوص والشواهد التى تضمّنتها ، ثم الكتب التى نقلت عنه أو اشتركت معه فى رواياتها . وقدّم للكتاب بمقدمة وافية تناولت موضوعه وحياة مؤلفه ومن اتصل بهم أو اتصلوا به .

وظهور هذه الطبعة بما فيها من جهد مشكور يبدو فى التعليقات والشروح والتّراجم التى حفلت بها صفحات الكتاب ، يعوّض خيراً من فاتهم الطبعة الأولى من هذا الكتاب التى نشرها عام ١٩١٥ المستشرق البريطانى

تشارلس آنروس ستورى ، ويُعَدُّ إحياء حقاً لهذا الكتاب جديراً بأن تنهض به وزارة الثقافة .

وقد عنيت بنشر هذا الكتاب دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابى الحلبى وشركاه) .

● كذلك ظهر فى دمشق « ديوان بشر بن أبى خازم الأسدى » . وهو من شعراء الجاهلية ، عدّه ابن سلاّم فى الطبقة الثانية من فحول هؤلاء الشعراء . وقدقام بتحقيق هذا الديوان — الذى أشرنا إلى ظهوره فى عدد نوفمبر من « المجلة » — الدكتورعزة حسن ، واعتمد فى تحقيقه على مخطوطتين للديوان فى تركيا . ثم نظر فى شعربشر المختار له فى كتب الاختيار كالمفضّليات وجمهرة أشعار العرب ومختارات ابن الشجرى ومنتهى الطلب من أشعار العرب . ثم تتبّع شعر هذا الشاعر فى كتب اللغة والأدب حتى اجتمع له منه قدر غير يسير ، فقابله بالوارد فى الديوان ، وبيّن ما فيهما من فروق .

وقد أشار فى حواشى الديوان إلى مصادر القصائد والمقطوعات وسياقة الأخبار والروايات التى تتعلق بها . كذلك أشار إلى تخريج الأبيات ثم إثبات الروايات المختلفة وشرح الألفاظ والمعانى والصور وسياقة أخبار أو أقوال تتعلق بالبيت . وقدّم للديوان بمقدمة مستفيضة فى حياة هذا الشاعر ، ودراسة وافية لشعره ورأى القدامى فيه .

وصدّر هذا الكتاب الدكتور أمجد الطرابلسى وزير الثقافة فى الإقليم السورى بكلمة أشار فيها إلى الحق الذى فى أعناق هذا الجيل من العرب لتاريخهم ولثقافتهم وللتراث الإنسانى عامة ، لا يوفّونه إلا إذا أخرجوا للناس خير ما فى خزائن الكتب من مخطوطات . وإنه الوفاء ببعض هذا الحق أنشأت الوزارة منذ عهد قريب مديرية إحياء التراث القديم ، وأوجبت عليها تيسير نشر هذا التراث الثمين ووضع منهج مفصّل لهذا النشر ، تقوم الوزارة بإنفاذ شطره ، وتكِلُ إلى بعض الثقات الأثبات إنفاذ شطره الثانى .

● ولم تلبث هذه الوزارة قليلاحتى أخرجت فى إثر هذا الديوان كتاباً آخر من نفائس المخطوطات ، هو « المحكم فى نَقْط المصاحف » لأبى عمرو الدانى — الذى أشرنا إليه وإلى مولده فى عدد نوفمبر أيضاً — وهو كتاب يكاد يكون أكبر ما أُلِّف فى موضوعه ، وهو يكشف بعض النواحى التى كان يحوطها الغموض فى مسألة نشأة الكتابة العربية والنحو العربى ، ويبين لنا مراحل تطوُّرهما فى الأدوار الأولى بصورة خاصة . ويفسح أمام الدارسين والباحثين مجالاً رحباً فى موضوعات اللغة وكتابتها ونحوها . إذ يجد فيه اللغويون والنحويون والمعنيُّون بإصلاح الكتابة العربية وتيسيرها ، أموراً تسدِّد خُطاهم وتعينهم فى محاولاتهم .

وقد قام بتحقيق هذا الكتاب أيضاً الدكتور عزة حسن .

● لا يزال كتاب « تراث مصر » الذى كتبه «جلانفيل» خلال الحرب العالمية الثانية من المراجع الهامة فى تاريخ مصر القديمة . فقد احتوت صفحاته التى تجاوزت الأربعمائة صفحة على عشرات من الصور والنقوش المصرية .

وقد أكّدت صحيفة « الأوبزرفر » تقديرها لهذا الكتاب مرة أخرى حين قالت إن رمال مصر تقدم كل عام دليلاً على الدَّيْن الذى يدين به العالم للحضارة المصرية القديمة . وذكرت أن وصف هذا الدَّين قد لُخِّص بمهارة بين دفَّتَىْ هذا الكتاب .

● « الأمير شكيب أرسلان : حياته وآثاره » . هذا هو الكتاب الواحد والعشرون فى سلسلة « مكتبة الدراسات الأدبية » التى تصدرها « دار المعارف » ، وقد جلا فيه مؤلّفه الدكتور سامى الدهّان حياة هذا الزعيم العربى المجاهد والأديب الشاعر الكبير ، فى أقسام ثلاثة ؛ تناول فى القسم الأول منها عصر

الرجل من حيث الحالة السياسية والاجتماعية والثقافية والأدبية ، لينتقل من ذلك إلى درس حياة الرجل فى مراحلها المختلفة . ثم وقف القسم الثانى على أدب شكيب أرسلان ، فتكلم عن فنون شعره وعن نثره وإنشائه ، وعن ثقافته فى اللغة العربية واللغات الأجنبية .

أما القسم الثالث فقد تناول فيه آثار الرجل : فتحدّث عن التراث القديم الذى نشره ، والكتب التى ترجمها ، والمصنفات التى دافع فيها عن العرب والإسلام ، ثم الآثار التى أرّخ فيها الأندلس وغزوات العرب فى أوروبا ، وما ألّفه عن شوقى ورشيد رضا .

● « فى شعر النكبة » . بحثٌ نشره الدكتور صالح الأشتر تناول فيه خلاصة الحقائق التاريخية للنكبة الفلسطينية فى دورها ، منذ أن أعلن وعد بلفور سنة ١٩١٧ إلى عام ١٩٦٠ عرض فيه مشاهد من الشعر العربى المعاصر الذى يحكى أحداث النكبة ويعكس أصداءها . وقال وهو يتكلم عن خصائص شعر النكبة إنه يرى فيه صورة واضحة المعالم لمختلف التيارات الاجتماعية التى تعصف بالأمة العربية ، وهى تتلمس طريقها نحو اليقظة والحرية ، كما يرى فيه صورة للمخاض النفسى العنيف الذى عاناه العرب فى مختلف أطوار النكبة . وقد تطرّق خلال ذلك إلى قضية الشعر الحر ، وقال إن وراء هذا الانقلاب دوافع كثيرة ومعقّدة ، وأهم دافع فى اعتقاده ينبع من النكبة ؛ ذلك أن الهزيمة فى فلسطين كانت صدمة عنيفة طاش فى أعقابها العقل العربى ، فاختلّت موازين القيم . فالثورة على التقاليد الشعرية صورة للقلق النفسى والشك والحيرة والرغبة فى التغيير والاندفاع نحو التحرر . ولكنه يقول إن الشعر العربىّ الجديد تجربة لا ضير منها ، وليس من ريب فى أن هذه التجربة إذا قادها الوعى الفنىُّ والقومىُّ والإنسانىُّ بعمق وموهبة وأصالة ، كان لها مستقبل فى صياغة الفكرة الشعرية صياغة جديدة حية متحركة .

● فى مجموعة « مع الإسلام » التى تصدرها مؤسسة المطبوعات الحديثة ظهر كتاب « الجهاد فى الإسلام » للأستاذ محمد شديد ، وقد عالج فيه موضوعات الجهاد فى العصر المكىّ للإسلام ، وفى العهد المدنى . كما عالج أدب الحروب فى الإسلام ، وهى ما بين آداب نفسية وآداب موضوعية . فمن الآداب النفسية : تغيُّر نظرة المسلمين إلى الموت والخوف منه والإيمان بحقيقة النصر الموعود به من الله والتجرد لله ولدعوته والصبر والمصابرة وكون السلام أصلا من أصول الإسلام . ومن الآداب الموضوعيه : تحريم التخريب والإتلاف وقتل المدنيين واحترام العهود والمواثيق وأدب الإسلام فى معاملة الأسرى مما لم تدركه القوانين الدولية الحديثة أو تتعمق فى تفاصيله .

● دخلت مجلة « العربى » التى تصدر فى القطر العربى الشقيق عامها الثالث بعد أن أدّت فى عامها الماضيين رسالة كريمة ، وحملت إلى قرائها فى البلاد العربية جمعاء زاداً طيباً من الثقافة ، معبّرة فى مظهرها وثبتها إلى الأمام عن نهضة القطر الذى تصدر عنه ووثبته ، وممثّلة فى مادتها الثقافية الواسعة الأطراف ، أفقَ رئيس تحريرها العالم الكبير الأستاذ الدكتور أحمد زكى .

ونحن إذ نهنّئ « العربى » إنما نهنّئ أنفسنا لأن حياةً كل مجلة وبقاءها حياة للثقافة ودفعٌ لركبها نحو الوصول إلى ما يصبو إليه العالم العربىُّ من نهضة علمية حديثة تصل حاضره بماضيه ، وتربط بين شعاعٍ من الثقافة امتدّ من الشرق المجيد فى ظلمات القرون الغابرة ، وشعاعٍ نرجو أن ينير القلوب كما ينير العقول ، وأن يكون هدى العالم إلى طريق الحق والخير والجمال فى عصوره الحالية نابعاً من مصادر الهدى الذى انبعث فى العصور الماضية من هذه الرقعة المؤمنة من أرض الرسالات والحضارات .

معارض الفن

بقلم الأستاذ محمد صدقى الجباخنجى

ثمانية معارض شاهدتها القاهرة فى شهر ديسمبر الماضى وهى : معرض «آثار بلاد النوبة » الذى نظمه مركز تسجيل الآثار بمبناه رقم ٤ شارع رمسيس (من ١٠ نوفمبر إلى ٣١ يناير سنة ١٩٦١) ومعرض فن العمارة المكسيكية فى أربعة آلاف سنة بكلية الفنون الجميلة بالزمالك (من ٢٨ نوفمبر إلى ١٥ ديسمبر ١٩٦٠) ، ومعرض «الطلائع» بمبنى جمعية محبى الفنون الجميلة بأرض المعارض بالجزيرة (من ٣٠ نوفمبر إلى ١٠ ديسمبر) ، ومعرض الفنان ممدوح عمّار (الرابع) بجمعية أتيلييه القاهرة (من ٣٠ نوفمبر إلى ٩ ديسمبر) ، ومعرض الفنان محمد صبرى بمؤسسة المطبوعات الحديثة رقم ٣ شارع مسبيرو (من ٥ إلى ١١ ديسمبر). ومعرض المهندسين الفنانين بالجمعية الأهلية للفنون الجميلة رقم ٥٠ شارع قصر النيل (من ٥ إلى ١٥ ديسمبر) ، ومعرض الآنسة آمال بشارة معتوق بجمعية أتيلييه القاهرة (من ١٠ إلى ٢٠ ديسمبر) ، ومعرض الخزّاف حسن حشمت بصالة الغليـــون (من ١٤ إلى ٢٤ ديسمبر) .

واستعراض الفن فى هذه المعارض الثمانية التى أقيمت فى شهر واحد — وهى من الظواهر النادرة ، وخصوصاً فى مطلع الموسم الفنى — يحتاج من ناقد الفن أن يتحرى الصدق عند التحدث عن هذه الجهود مجتمعة ، كما يحتاج من الزائر لهذه المعارض اهتماماً خاصاً لكى يتبين مدى ما حققه كل فنان سواء كان محترفاً أو هاوياً ، وأهداف كل معرض من تلك المعارض التى يتنوع فيها الإنتاج الفنى ، سواء منه الفنون التاريخية كمعرض آثار بلاد النوبة ومعرض العمارة المكسيكية ، أو ما يمثل اتجاهات الفنون المعاصرة .

●

● بين شوامخ التراث الفرعونى قضيت ساعات بمعرض «آثار بلاد النوبة » الذى نظمه مركز تسجيل الآثار وافتتحه الدكتور ثروت عكاشه وزير الثقافة والإرشاد القومى فى يوم الخميس ١٠ نوفمبر سنة ١٩٦٠ ويستمر حتى آخر يناير سنة ١٩٦١ .

قضيت ساعات فى زيارتين رأيت خلالها ستاً وسبعين لوحة فوتوغرافية ، ونماذج مجسّمة للمعابد ، ولوحات منقولة من النحت البارز على جدران المعابد ، وعرضاً دائماً بالفانوس السحرى بالألوان لثمانية عشر معبداً .

إنها شُحنـــة من المعرفة تملأ القلب ، وتضىء



الملكة نفرتارى بين إيزيس وحتحور معبد «أبو سمبل» الصغير «معرض آثار بلاد النوبة»



الملكة نفرتارى
معبد «أبو سمبل» الكبير . معرض آثار بلاد النوبة

العقل ، وتبعث الإيمان بتاريخ حضارة أعرق شعب عاش على سطح الأرض فى العصور القديمة . . فهل رأيت هذا المعرض الذى يمثل أمجاد بلادك ؟ وهل تعرف مهمة مركز تسجيل الآثار المصرية وما قام به من أعمال ؟

نعود بك إلى يوم ٢٣ نوفمبر سنة ١٩٥٤ عندما قرَّر المجلس الأعلى للآثار بجلسته التى عقدت فى ذلك التاريخ البدء فوراً فى تسجيل آثار بلاد النوبة بعد أن تبين عزمَ الحكومة على تنفيذ مشروع السد العالى ، وما سيترتب على ذلك من غرق معابد تلك البلاد وآثارها .

وفى مايو سنة ١٩٥٥ عقد اتفاق بين حكومة الجمهورية العربية المتحدة وهيئة اليونسكو للتعاون فى تسجيل الآثار المصرية ، عن طريق إنشاء مركز لتسجيل ودراسة الآثار والحضارة والفنون المصرية القديمة .

وتمَّ إنشاء هذا المركز بعد صدور القانون رقم ١٨٤ لسنة ١٩٥٦ ، ويضم فى مبناه الحالى الذى يشغله منذ شهر أكتوبر سنة ١٩٥٨ ثلاثة أقسام :

١ – القسم العلمى ويعمل به عدد من الأثريين ويتبعه قسم النشر والمكتبة .

٢ – الأقسام الفنية للهندسة والتصوير الضوئى والرسم والنماذج والمطبعة .

٣ – القسم الإدارى ويقوم بالأعمال الإدارية والكتابية والتجارية .

ويقوم المركز بأنواع مختلفة من التسجيلات متبعاً الخطة التالية :

١ – تصوير النصوص ومناظر ورسوم الأثر .
٢ – إعداد خرائط بيانية للأثر .
٣ – التسجيل الفوتوغرافى للأثر وما عليه من نقوش .
٤ – التسجيل « الفوتوجرامترى » لإظهار مدى البروز والانخفاض فى السطوح بوساطة الخطوط « الكنتوريه » .وتستخدم هذه الطريقة لعمل نماذج مجسمة دقيقة للأثر .
٥ – رفع الأثر هندسياً وتسجيل الخصائص المعمارية .
٦ – نسخ النصوص الهيروغليفية وغيرها من النصوص القديمة .
٧ – تسجيل الوصف الأثرى .
٨ – الرسم على الصور الفوتوغرافية المكبرة أو الشف من الأثر مباشرة .
٩ – عمل طبعات ونماذج مجسمة لأهم المناظر والنقوش ونماذج مصغرة للمعابد والأبنية
١٠– تبويب المادة العلمية الناتجة عن عملية التسجيل وتنظيمها ووضعها فى بطاقات تيسر الاطلاع عليها .
١١ – نشر التسجيلات السابقة .

ولقد سجَّل المركز معابد فيلة ، ودابود ، وقرطاسى ، وطافه ، وبيت الوالى ، وكلابشه ، وجرف حسين ، ووادى السبوع ، وعمدا ، و « أبو سمبل » (الكبير والصغير) ، و « أبوعودة » ، والنقوش الصخرية بمنطقة « أبو دروة » ، ولوحات جبل الشمس .

كما يعنى المركز بإصدار كتيِّبات مصوَّرة مبسَّطة

وحققة علميا عن المعابد ، والتصوير والنحت والنقش ، والأثاث ، والصيد ، والزراعة ، والأزياء ، فى مصر القديمة .

ويدير المركز الدكتور جمال مختار كبير الأثريين ، ويعاونه الأساتذة عبد البديع عبد الرحمن رئيس قسم التصوير ، وفؤاد عبد الحميد رئيس قسم الرسم ، وعبد الغنى الديباوى وعبد المحسن سليمان بقسم النماذج الأثرية وحسن العشيرى رئيس القسم الهندسى .

والمعرض بصورته الراهنة هو خير دعاية لبلادنا لو أمكن الطواف به فى عواصم أوروپا وأمريكا وآسيا بمناسبة المشروع الخاص بإنقاذ آثار بلاد النوبة .



رمسيس الثانى يضرب العصاة . معبد « أبو سمبل » الكبير
معرض آثار بلاد النوبة

● وفى كلية الفنون الجميلة نظمت وزارة الثقافة معرضاً لفن العمارة المكسيكية فى ٤٠٠٠ سنة ممثلا فى أكثر من ثلاثمائة صورة فوتوغرافية ، وأعدته كلية المهندسين وجمعيتهم بالمكسيك ليطوف بالعالم بمناسبة الاحتفال بمرور خمسين عاماً على ثورة المكسيك ، ولقد تحددت أهداف المعرض فى تقديم فكرة واضحة عن تطور الأساليب المعمارية فى المبانى المكسيكية فى خلال أربعين قرناً ممثلة فى ثمانى مجاميع :

المجموعة الأولى تبين أول مظهر لأساليب البناء على الهضبة المكسيكية ، التى يبلغ ارتفاعها ٧٢٢٠ قدماً من قلب أمريكا ، وأسفر البناء فى خلالها عن بناء الأهرام على رقعة مستديرة من الأرض والنهوض بها على شكل مستويات أفقية متدرجة ، والولوع بتشكيل الأجسام الآدمية من الطمى .

والمجموعة الثانية تمثل الجذور الثقافية للحضارة الهندية الأمريكية ، والتحول من القرى الصغيرة إلى المبانى الكلاسيكية الطراز فى ثلاث مراحل : من سنة ٢٠٠٠ ق . م . إلى سنة ١٠٠ ق . م . ، ومن سنة ١٠٠ ق . م . إلى سنة ٩٥٠ ميلادية ، ومن سنة ٩٥٠ إلى ١٥٣١ وفى أثنائها شاهدت المكسيك الكثير من الثورات والانقلابات التى انتهت بالغزو الإسبانى . وفى مدينة « تيوتيهوكان » Teotihuacan — مدينة الصمت والمهابة — يوجد عدد كبير من النصب والمبانى الضخمة ، ومن أقدمها أهرامات الشمس التى يبلغ بعضها فى الحجم قرابة ٥٢,٠٠٠ متر مربع . وعلى العكس تشاهد مبانى مدينة « تولا » Tula التى تؤرخ الولوع بالزخرف المرسوم أو المنحوت ، والشغف بإظهار المهارة الفنية . أما حضارة « مايا » Maya التى تتألق فى الغابة العذراء بين « يوكاتان » Yucatan وبين الأراضى المرتفعة فى « جواتيمالا » Guatemala فتتمثل فى المعابد الستة الهائلة التى تشمخ برؤوسها إلى أعلى من ارتفاع ٧٤ متراً ، إلى جانب الاهتمام بتكوين المقاطع المعمارية والإحساس المرهف بالزخارف المنحوتة والمصورة .

والمجموعة الثالثة تشير إلى نشوء القومية بتأثير الغزو . وفى هذه المرحلة ، امتزجت الأجناس ، ومهدت لميلاد قومية جديدة بالمكسيك فى القرن السادس عشر ، قوامها



الزار للفنان مدحت أحمد النادى
« معرض مسابقة الطلائع بمبنى جمعية محبى الفنون بالجزيرة »

النزعة المشغوفة بالحرب عند « الأستيك » Aztèque والتقاليد الثقافية عند « التولتيك » Toltèque والإحساس الدينى عند الإسبان المشبع بالروح الإسلامية. ويتجلى هذا المزيج فى مبانى الأديرة والقلاع التى تعكس ظلالاً من الطرز الرومانسكية والقوطية ومميزات فن عصر النهضة الإيطالية.

والمجموعة الرابعة تشهد على ظهور جذور الثقافة الأمريكية ، وفى تلك الفترة التى شهدت مولد القومية الجديدة فى المنشئات العمرانية ، شاع الفن الذى كان معروفاً وقتئذ بالطراز « الباروكى » وساعد على كثرة المبانى فى جميع مدن المكسيك النموُّ الاقتصادى ، وازدهار الثروات بين الجاليات فى القرن الثامن عشر.

والمجموعة الخامسة تدل على فترة الكفاح من أجل الحرية السياسية ، بفضل كفاح الشعب والفئة القليلة من مفكرى المكسيك الذين آمنوا بإنتاج قادة الفكر الأوروبى فى القرن التاسع عشر ، وكان الفن يسير فى تلك المرحلة على نظام « النيوكلاسية » مع احترام الأسس الأكاديمية.

والمجموعة السادسة تمثل فترة الديكتاتورية ، وفى تلك الأثناء تولى « پورفيريو دياز » Porfirio Diaz رئاسة الجمهورية بعد قلاقل مرحلة التنظيم الأولى ، واقترن حكمه بصدور القرارات المنظمة للحياة فى المكسيك . واتباع الأنماط الأوروپية الحديثة أدى إلى نشأة طراز مركب من الطرازين القوطى والإغريقى. ومن هذا الطراز الموحد شيدت المبانى الكبيرة فى المكسيك ، وأهمها قصور الفنون الجميلة التى يتألق رخامها الأبيض تحت سماء المدن المكسيكية . وقد أصبح من تقاليد المكسيك أن تعقد المسابقات العالمية بين مشاهير المهندسين كلما دعت الحال إلى إقامة مبان عامة من مستوى معين ، مثل قصر القضاء الذى فاز بتصميمه مهندس فرنسى .

المجموعة السابعة وتشير إلى فترة الكفاح من أجل عدالة اجتماعية ، وفيها ، وضع المكسيك مع نهاية عام ١٩١١ حداً فاصلاً بين عصر ذهب بعد أن استنفد أسباب وجوده ، وآخر ثائر جارف .

وتعكس ثورة المكسيك مظهرين : أحدهما سلبى ، وجاء نتيجة رد الفعل العنيف للأحداث ، والثانى إيجابى يتسم بالإبداع وتأكيد الروح القومية عن طريق التعبير بمختلف الوسائل البنّاءة للنهوض بالشعب .

والمجموعة الثامنة تدل على مرحلة الاستقرار ، التى نشأت بعد الصراع لتمثيل الطابع القومى ، مما أدى إلى

اتساع مفهوم العمارة المكسيكية تبعاً لتنوُّع أساليب التعبير المعمارى بين الفنانين المعماريين وفقـاً لوجهات النظر الفردية المتحررة ، للتوفيق بين الإنشاء المعمارى والأغراض التى يعدُّ البناء من أجلها ، وحُسن استغلال الخامات .

● ومعرض « الطلائع » الذى نظمته جمعيـة محبى الفنون الجميلة لأعمال خريجى كليات الفنون ومعاهد التّربية الفنية هو الأول من نوعه .

وفى يوم الأربعاء الموافق ٢٣ نوفبر سنة ١٩٦٠ اجتمعت لجنة التحكيم المؤلفة من الأساتذة أحمد أحمد يوسف وعبد القادر رزق ومحمد يوسف همام وسعيد الصدر وجمال السجينى ومحمد صدقى الجباخنجى والسيدة إيزيس تادرس (بالنيابة عن عميدة معهد التّربية الفنية للمعلمات) .

واستعرضت هـذه اللجنة أعمـال الفنانين من خريجى كلية الفنون التطبيقية ومعهد التّربية الفنيـة للمعلمات ، وأجريت التصفيات فى كل فرع من فروع فنون التصوير والنحت والرسم والحفر والأشغال التطبيقية والزخرفية بالاختيار السرى ، وأسفرت النتيجة عن فوز تمثال « الزار » ، وهو للفنان مدحت أحمد النادى من كلية الفنون الجميلة بجائزة الجمعية وقدرها مائة وخمسون جنيها للسفر إلى إيطاليا وإسبانيا لمدة شهر واحد .

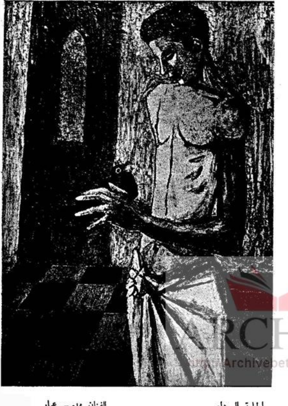
ومن الأعمال التى كانت موضع تقدير اللجنة :

لوحة « بداية ونهاية » للفنانة فائزة نجيب جرجس .

و « فوق السطوح » للفنان زكريا أحمد الزينى .

والأشغال الزخرفية التى تقدمت بها الفنانة حكمت حسن رفاعى .

● وقدم الفنان ممدوح عمّار (فى معرضه الرابع) ثلاثين لوحة مرسومة بالألوان الزيتية ، بعضها بألوان « التمبرا » المائية ، وبعضها الآخر لوحات استُعمل



الحمامة السوداء للفنان ممدوح عمار
« بصالة جمعية أتيلييه القاهرة »

فيها مزيج من ألوان الشمع والپاستيل ، ورسوم محفورة ومطبوعة (ليتوجراف) .

ولقد سبق أن تحدثنا عن انطلاقات عمار المشوبة بالتشاؤم فى بعض الأحيان .

أما اليوم فنراه يؤكد ميوله نحو الفنون المعاصرة على لوحات متفاوتة الأحجام ، وفيها يبدو اهتمامه بالأسلوب الذى يناسب كل شكل ، وفى بعضها يعتمد على الخطوط الزخرفية للتعبير عن حركات الجياد الرشيقة وبعض دراسات لوجوه الأشخاص .

التى تربط الإنسان بالأشياء والمحيط الذى يحتويه .

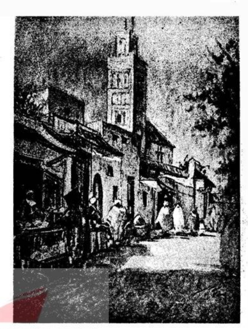
وإنا لنراه يتمسك — فى كل لوحاته ورسومه — بالأسلوب . . والأسلوب عنده هو أساس التعبير .

ومهما تنوعت أساليب التعبير عن الاتجاهات الفنية المعاصرة التى تشغل باله ، فإن الظاهرة الواضحة فى أعماله، تراها فى تجاوزه معالم الحس المجسَّد لمشاهد الحقيقة التى تراها العين ، إلى شخصيات مركَّبة وأشياء ذات أبعاد زمنية موغلة فى أعماق الحياة .

والفنان ممدوح عمار من المتخرجين فى كلية الفنون الجميلة فى سنة ١٩٥٢ وأمضى سنتين فى مرسم الأقصر ، ثم أراد أن يتفرغ لفنه فقضى أربع سنوات يعمل إلى أن أعيته جهوده عن أن يحصل على مايعينه على مطالب العيش والفن ، واضطر إلى أن يعمل معيداً بكلية الفنون الجميلة منذ سنة ١٩٥٨ . ولقد تقرر أخيراً أن يُرسل فى بعثة فنية إلى باريس ، ويأمل أن يدرس بمرسم الفنان المصور « جرومير » . ومشكلته هى مشكلة كل فنان يريد أن يحيا للفن وحده ، فلا يقدر على الحياة ، وهى مشكلة لا يمكن أن يحلها نظام التفرغ المحدد بزمن معين وشروط مُلزِمة ، ولايمكن أيضاً أن تحلها الوظيفة ، لأن الفن عمل متصل قوامه التأمل والدراسة والتدريب والتجربة ، وكل هذا يحتاج إلى الوقت والاطمئنان .

● وفى صالة « الفن للجميع » بمؤسسة المطبوعات الحديثة بشارع مسبيرو ينقل إلينا الفنان محمد صبرى ثلاث عشرة لوحة من مناظر إسبانيا ، وست عشرة لوحة من مناظر المغرب .

وعلى هذه اللوحات التى رآها صبرى بعين المحب من خلال منظار وردىٍّ هادئ اللون ، ما يؤكد شغفه بجمال الطبيعة ووجوه الحسان ، فأكبَّ عليها يتأملها وكأنه فى حوار معها . ويمتد به شعوره بالجمال فيهم



شارع فى مكناس بمراكش — للفنان محمد صبرى
« معرض الفن للجميع بمؤسسة المطبوعات الحديثة »
اشترتها لجنة المقتنيات لضمها إلى متحف الفن الحديث

وفى لوحات أخرى نراه يبحث فى تخطيط الأشكال بطريقة هندسية قوامها الخط المستقيم القوى والزوايا الحادة ، ليحقق قيماً جمالية فى توزيع المساحات والألوان على هيئة مسطحات كما فى لوحتى : « اجتماع » و « ريفيات » . ثم نجده مرة ثالثة ، فى لوحتى : « الأم » و « الحمامة السوداء » يهتم بتشكيل الأجسام تحت تأثير الأضواء والظلال ، تاركاً للمشاهد لذة الاستمتاع باكتشاف مفـاهيم « ميتافيزيكية » من وراء ظواهر الأشخاص والأشياء التى يعمد الفنان عمار إلى تحريف أشكالها — Distortion — فى انثناءات والتواءات ليخرجها من حيز الجمال الشكلى المحدود الوصف إلى عالم التأمل الواسع والمعانى التى تتضمنها بدافع من تجاربه مع المجتمع الإنسانى ، وإدراك العلاقات

بوجدانه ، ويتسلل إلى الأعماق ليحيط بأسرارها ومعانيها ، بإدراك سليم ، وشعور صادق .

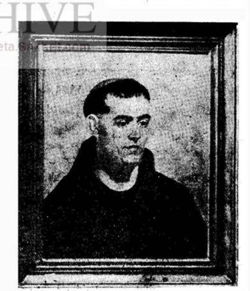
ونراه يميل إلى استعمال ألوان الپاستيل بمهارة ومرونة — أكثر من مزج الألوان الزيتية واشتقاقها — وعلى قواعد أكاديمية ثابتة فى تأليف نوتات الألوان المتجانسة بغير الاعتماد على تباين الألوان المثيرة كما يفعل غيره من شباب الفنانين .

ومحمد صبرى تخرَّج فى كلية الفنون التطبيقية ، وفاز بجائزة مرسم الأقصر من القسم الحر بكلية الفنون الجميلة ، كما حصل على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بمدريد فى سنة ١٩٥١ ، ويعمل الآن عضواً بمعهد الدراسات الإسلامية بمدريد .

وقد أقام الفنان محمد صبرى عدة معارض خاصة فى القاهرة ومدريد وبرشلونة وبلنسية وقرطبة وتطوان والرباط والشبونة .



صورة سيدة
للمهندس المعمارى محمد توفيق محمود



الأب جبرائيل
للمهندس المعمارى محمد توفيق محمود
معرض المهندسين بالجمعية الأهلية للفنون »

• ونظمت الجمعية الأهلية للفنون الجميلة بشارع قصر النيل رقم ٥٠ معرضاً لأعمال المهندسين من هواة فنى التصوير والنحت .

ويشترك فى هذا المعرض ثلاثة عشر مهندساً ، من بينهم : سبعة معماريون ، واثنان زراعيان ، ومهندس واحد فى نسيج ، ومهندس واحد أيضاً للكهرباء ، ثم مهندسان للديكور .

والعمارة فنٌّ يدخله الرسم كعنصر أساسى .

والبناء والتكوينٌ : أى علم تركيب الأجسام ، صفة مشتركة بين فنون العمارة والتصوير والنحت .

ولقد بحثت عن هذه الصفة المشتركة فى اللوحات والتماثيل التى اشترك بها السادة المهندسون فلم أجد إلا اهتماماً بالألوان الزاهية النظيفة .

وكم يكون جميلا أن تتحول هواية المهندسين الفنية إلى تجسيد معالم نهضتنا البنائيـة والعمرانية والصناعية والزراعية على لوحاتهم وتماثيلهم ، حتى تصبح فنونهم أقرب تعبيراً عن طبيعة عملهم ، بدلا من الوجوه الجميلة والأجسام العارية التى تذكرنا بالصور الملوّنة التى تزين علب الحلوى .



الإصلاح الزراعى للفنان حسن حشمت
تمثال من البورسلين الملون

كما أرى أن لاجدوى من إضاعة الوقت فى تقليد أنواع من الفنون التجريدية والسيريالية التى لا تقوم على شعور صادق منبثق عن عقيدة أو تفكير .

ومن العبث الادعاء بأن مثل هذه الأوهام تعبير للقيم الملموسة ذات الكيان الثابت ، أما إذا كانت مجرد هواية لإشباع الرغبات الشخصية فمن غير اللائق التقدم بها فى معرض عام .

وهواية المهندس الزراعى محمد فتحى سالم ، للتصوير الضوئى ، تدل على سلامتها فى اختيار المواضيع وجمال اللقطات .

وكم كنا نأمل أن نشاهد للفنان لويس مليكه — مهندس الديكور — مناظر مسرحية جديدة ، غير المعروضة وهى التى سبق أن شاهدناها وأعجبنا بها كنماذج حديثة فى بناء مناظر الأوبرات الإيطالية .

واستغل صلاح عبد الغنى — مهندس الكهرباء — عجينة الورق المقوّى فى صنع لوحات بارزة ملونة وتماثيل صغيرة .

ويهتم المهندس المعمارى محمد توفيق محمود ، ومهندس الديكور خليل خطّاب بتصوير الوجوه بأسلوب فيه من جدّية الدراسة ما يستحق الثناء .

● وفى جمعية « أتيلييه القاهرة » أقامت الآنسة آمال بشارة معتوق معرضاً لرسومها فى المدة من ١٠ إلى ٢٠ ديسمبر ١٩٦٠ .

وقد وزعت هذه الفنانة فى معرضها على الزائرين صفحة كبيرة تضم كلاماً باللغات الإيطالية والإنجليزية والفرنسية ثم العربية ، نقلا عن ما نشرته الصحف فى وصف فنها .

وقد جاء بتلك الصفحة الكبيرة ما يفيد أنها من مواليد سنة ١٩٣٦ ، وأن قصتها مع الفن بدأت عند ما بلغت الثالثة عشرة من عمرها ، وكانت فى ذلك الوقت طالبة فى كليات البنات بالزمالك .

وليس غريباً ، بل من المألوف أن كل الأطفال فى هذه السن يرسمون ويستعملون الألوان ، ولكن الغريب أنها سافرت إلى أمريكا حيث أمضت ستة أشهر ، ثم انتقلت إلى إنجلترا لتؤدى امتحان التوجيهية .. وأنها التحقت بأكاديمية الفنون فى باريس . ومن المرجح أنها تكون أكاديمية جوليان التى يمكن أن يلحق بها كل من يشاء أن يرسم .

وتقول الآنسة آمال معتوق إنها عادت إلى القاهرة عقب العدوان ، ثم سافرت إلى أمريكا ثانية ،

والتحقت بمعهد الفنون بنيويورك لمدة ثمانية أشهر ، وفى طريق عودتها مرت بإيطاليا فى سنة ١٩٥٧ والتحقت بأكاديمية الفنون بروما ، واشتركت فى عدة معارض ، ونالت عنها عدة جوائز .

ثم تقول إنها بعد ذلك حصلت على جائزة اليونسكو للتعليم .

ومهما قالت صحافة الغرب فى وصف فن الآنسة آمال معتوق ، والإشادة بعبقريتها . . فإننا هنا فى الجمهورية العربية المتحدة ، لا نستطيع أن نجازف بإبداء إعجابنا بمثل هذه المعروضات التى لا تزيد عن كونها محاولات لتقليد شطحات بعض فنانى الغرب ممن ارتدوا إلى العصور البدائية ، وعمدوا إلى الحيل والخدعات والمخترعات الصناعية ليكسبوا سطح اللوحة ملمساً خشناً ، قد يبعث فى نفوس بعض المشاهدين الشعور الرهيب الذى يستولى عليهم عند مشاهدتهم رسوم الإنسان الأول على جدران الكهوف ، أو رسوم السحرة المشعوذين من الهمج البرابرة ، أو سذاجة الطفولة العابثة .

ومثل هذه الرسوم نراها أقرب إلى الأغانى والموسيقى الراقصة المسعورة الصاخبة التى تحير العقول ، وتبعث على القلق والنفور .

ولا غرابة فى أن نجد فن الآنسة آمال معتوق ، كما نراها هكذا .

فهى تقول إنها بدأت دراستها الفنية فى سن مبكرة نقلاً عن فنانى أمريكا وفرنسا وإنجلترا وإيطاليا .

ولا يمكن بعد ذلك أن نطالبها بما لا قدرة لها عليه ، أى مطالبتها بإبداع فن قومى صادر من وحى البيئة العربية .

ويحوى معرضها عشرة رسوم بالحبر الأسود لأجسام عارية ، وثمانى عشرة لوحة زيتية ؛ أعجبنى منها أربع لوحات :

« سلام فى جزيرة بوزا » و « منظر من البحر » و « جزيرة فى الشمس » و « قمح » .

● وفى صالة الغليون قدم الخزاف حسن حشمت — جرياً على عادته فى تقديم إنتاجه السنوى — تماثيل « البورسلين » الناعمة الملمس .

ويقول الفنان حسن حشمت إنه قد عمل بنصحنا ، الذى وجهناه إليه فى العام الماضى ، فتحاشى إظهار « البورسلين » الأبيض وصبغه بالألوان ، ليزيل عنه البرودة التى استشعرناها .

وهذا قول جميل ، ولكن هذا القول لايكفى ، فإننا ما زلنا نطالبه بأن يقلع عن استعمال هذه المادة البيضاء فى التماثيل التى لا تحتمل هذه النعومة ، ويكفيه أن يستعمل طمى النيل الأسمر الدافئ ، وهو يقبل بطبيعته إضافة مواد أخرى تنتج عنها تركيبات حديثة ومتنوعة فى ملمسها ومظهرها ، ولا يكفى أن يكون السطح أملس ، بل يجب ألا يكون كذلك فى تماثيل التى أطلق عليها : « الإصلاح الزراعى » و « العمل » و « فلسطين » والمواضيع المماثلة الأخرى التى تمثل حياة الكفاح والعمل .

حول مقال

« الخطط الصهيونية فى مجال التطبيق »

●

أرسل إلينا السيد عمر الطيبى من دمشق التعقيب المنشور بعد على مقال « الخطط الصهيونية فى مجال التطبيق » الذى نشرناه للسيد الأستاذ صلاح دسوق . ونحن إذ ننشر هذا التعقيب نوجه نظر كاتبه إلى أن ما جاء بهذا المقال عن مؤتمر بال الذى انعقد فى سويسرا يحدد هذا المؤتمر كبداية لتنظيم الحركة الصهيونية ، لا البداية المطلقة ؛ كما فهم صاحب التعقيب .

●

نشرت « المجلة » الغراء فى العدد ٤٧ على الصفحة السابعة مقالا عنوانه « الخطط الصهيونية فى مجال التطبيق » للأستاذ صلاح الدسوقى مهدت له بقولها :

الصهيونية تعمل على تحقيق أهدافها من تقويض دعائم السلم العالمى للسيطرة على العالم واستعادة عرش صهيون كما رسمته خطط حكماء صهيون فى بروتوكولاتهم . والأستاذ صلاح دسوق يوجه النظر هنا فى هذا المقال لدراسة هذه البروتوكولات دراسة جادة واعية لمجابهة الخطر الصهيونى فى أطواره المختلفة

° ° °

المقال قيم ، ودراسة تلك البروتوكلات ضرورة مبرمة والذين يعالجون السياســة فى بلادنا ولاسيما مشكلة فلسطين يحتاجون لا إلى دراستها فحسب ، بل إلى دراسة القضية الصهيونية من جميع نواحيها ولا سيما فى عصرنا هذا والذى قبله ، وإلى معرفة كيف وضع هؤلاء الحجر الأساسى لمستعمراتهم ؟ وكيف سكتت الحكومات العثمانية وما بعدها عن عملهم ؟ وكيف ، ولماذا آزرهم الغربيون حتى وصلت القضية إلى ما هى عليه اليوم ؟

تطبيق النظريات الصهيونية بدأ قبل مؤتمر بال ، وعزم اليهود على استعمار فلسطين عُرف مع الثورة الفرنسية .

° ° °

وإلى القراء ما قاله الصدر الأعظم العثمانى كامل باشا فى تاريخه الصادر باللغة التركية والمسمى « تاريخ سياسى دولية علية عثمانية » .

قال ما معناه ، وهو يتحدث عن الثورة الفرنسية :

« ومن جملة الأمور الغريبة التى ظهرت أثناء الثورة الفرنسية أن بياناً نشر بدعوة اليهود إلى الاتفاق والعمل لتأليف حكومة يهودية فى القدس الشريف تضم شمل اليهود .

لهذا ، ولأسباب أخرى تحدَّث عنهـا لم يعد الباب العالى – يعنى الحكومة العثمانية – يطمئن إلى الجمهورية الفرنسية بل على العكس سلب ثقته منها » .

° ° °

ومع أن كامل باشا ألَّف كتابه بعد استقالته فى عهد السلطان الأحمر عبد الحميد الثانى ، ليدفع تهماً نُسبت إليه ، فإنه لم ير من واجبه ولا من مصلحة حكومته أن يطلع قراءه على دعوة اليهود إلى أكثر ما قال .

° ° °

وفى عام ١٩٤٣ طُبع فى مطبعة النظام بالقاهرة بين سمع الحكومة الملكية وبصرها كتاب اسمه « يقظة العالم اليهودى » ألَّفه إيلى ليفى أبو عسل وصدَّره بصورة الملك فؤاد ملك مصر ، ثم صورة « يوسف أصلان قطاوى باشا » رئيس الطائفة اليهودية ووزير المالية المصرية سابقاً . وقدم كتابه إلى الوزير المذكور ، ثم نشر صورة حاخام مصر الأكبر حاييم ناحوم .

هذا الكتاب حمل لقرائه البيان الذى أشار إليه كامل باشا مترجماً إلى اللغة العربية .

وقد استغرقت الترجمة ثلاث صفحات بالقطع الكامل .

والبيان صدر عام ١٧٨٩ ، يعنى قبل مؤتمر بال بنحو مائة سنة ، وقد كتبه يهودى فرنسى واستهله

بالإشارة إلى زفرات اليهود وتنهداتهم . ثم خلص إلى القول :

«إن عددنا يبلغ ستة ملايين منتشرة فى جميع أقطار العالم . وفى حوزتنا ثروات طائلة واسعة وممتلكات شاسعة ، فيجب أن نتدرج بكل ما لدينا من الوسائل لاستعادة بلادنا . إن الفرصة سانحة ، ومن واجبنا أن نغتنمها » .

ثم قال :

يجب العمل بالوسائل التالية لتحقيق هذا المشروع المقدس وهى :

إقامة مجلس ينتخبه اليهود المقيمون فى الخمسة عشر بلداً التالية : إيطاليا وسويسرا والمجر وبولونيا وروسيا وبلاد الشمال وبريطانيا العظمى وإسبانيا وبلاد ولس والسويد والمانيا وتركيا وآسيا وإفريقية ...

وقد تكرر اسم روسيا فبلغ العدد خمسة عشر بلداً

فاللجنة الممثلة لليهود المقيمين فى هذه البلدان كلها يمكنها أن تبحث فى مهمتها وتتخذ ما تراه من القرارات فى صددها ، ويكون من الواجب على جميع اليهود أن يقبلوا هذه القرارات ويجعلوها بمثابة قانون لا مندوحة لهم من الخضوع له .

ثم قال :

أما البلاد التى ننوى قبولها بالاتفاق مع فرنسا «كذا» فهى : إقليم الوجه البحرى من مصر مع حفظ منطقة واسعة المدى يمتد خطها من مدينة عكا إلى البحر الميت ومن جنوب هذا البحر إلى البحر الأحمر . فهذا المركز الملائم أكثر من أى مركز آخر فى العالم يجعلنا بواسطة سير الملاحة الآتية من البحر الأحمر قابضين على ناصية تجارة الهند وبلاد العرب وإفريقية الجنوبية والشمالية . ولاشك فى أن بلاد أثيوبيا والحبشة لا تتأخر عن إقامة علاقتها التجارية معنا بكل الرضا والارتياح وهى البلاد التى كانت تقدم للملك سليمان الذهب والعاج والحجارة الكريمة .

ويتابع البيان فيقول :

ثم إن مجاورة حلب ، دمشق لنا تسهل تجارتنا ، وموقع بلادنا على البحر المتوسط ، يمكننا من إقامة المواصلات بسهولة مع فرنسا وإيطاليا وإسبانيا وغيرها من بلدان أوروبا .

دور فرنسا والدولة العثمانية

ثم يقول :

أما الاتفاقات والترتيبات الأخرى الخاصة باقتراحاتنا على الباب العالى فلا يصوغ – كذا بالصاد – نشرها علناً وعلى رؤوس الأشهاد ، وسنكون مضطرين لإبقاء هذه المسألة منوطة بحسن إدارة الأمة الفرنسية .

ثم يتحدث أبو عسل عن احتلال نابليون مصر ، وأنه دعا جميع يهود فرنسا وإفريقية للانضمام تحت لوائه فى سبيل تجديد أورشليم القديمة ، غير أن اليهود المقيمين فى فلسطين ضنوا عليه بثقتهم ؛ لاسيما وقد كان بعضهم يتصرف بمقدرات البلاد .

ويتحدث أبو عسل عن موسى مونتيفورى الوزير اليهودى البريطانى ، وزيارته لمصر ، ومقابلته لمحمد على باشا جد العائلة الخديوية ووعد هذا له بتحقيق طلبه بمنح اليهود ما يطلبون ، مالا أرى من حاجة للتطويل بنقله .

ولعل « أبوعسل » ما زال على قيد الحياة ، وبإمكان القراء الرجوع إلى كتابه ، كما أن من واجب الذين يعنون بدراسة تاريخ فلسطين وبسياستها أن يدرسوه .

وبإيجاز أقول : قبل أن يعقد مؤتمر بال بدأ اليهود ينشئون مستعمراتهم فى فلسطين ، كما أنهم أنشأوا مستعمرة فى حوران على ضفاف اليرموك ، اسمها « جلين » ، وهى موقوفة على مرضى الجذام فى دمشق ، وقد بيعت فى عهد عبد الحميد الثانى السلطان العثمانى ، وتم البيع باسم سلمون راىناق اليهودى عضو مجلس الشيوخ الفرنسى .

° ° °

ولو رجعنا إلى « تاريخ الإسرائيليين » الذى ألفه شاهين مكاريوس ، أحد أصحاب جريدة « المقطم » المصرية ، والذى طبع فى مصر ، لعلمنا أن أول صفقة كبيرة ابتاعها اليهود هى : (مرج ابن عامر) .

وهذا المرج يمتد من مقربة من حيفا إلى (الناصرة) كلها ، ويحرم (الناصرة) بلد السيد المسيح عليه السلام من الأراضى الزراعية .

وقد تم شراء هذا المرج فى عهد حكومة السلطان عبد العزيز الذى خلع وانتحر . وكان والى البلاد السورية – إذ ذاك – راشد باشا المناسترلى وزير خارجية

عبد العزيز وقد قتل بعد خلع عبد العزيز فى دار مدحت باشا .

وهذا الوزير يقول مكاريوس إن باروناً يهودياً ربّاه ، وأحسن تربيته. وقد زار هذا البارون سورية فى عهد ولاية راشد باشا ، فاستقبله بصورة شبه ، رسمية ، وأنزله ضيفاً عليه .

ثم يتحدث مكاريوس عن بعض المستعمرات اليهودية وكيف نشأت، وكيف أنفق عليها روتشيلد: ومنها مستعمرة المكلمة فى مرجعيون وبلد مكاريوس (آبل السيقى) من قرى مرجعيون .

ولما خلع عبد الحميد كان لليهود ما يقرب من ثلاثين مستعمرة ، كلها إلا واحدة منها ، أنشئت فى عهده . وأراضيها من (أملاك الدولة) ، ومعظمها أنشئ قبل مؤتمر بال .

* * *

والحديث يطول عن إنشاء المستعمرات ، وعن تلاعب اليهود بسياسة الدولة العثمانية ولاسيما السياسة المالية .

ومن المؤسف أن يزيّف التاريخ فيقال : إن عبد الحميد صان فلسطين وحماها من الصهيونيين .

ومما لا ريب فيه أنه لابد لاسترداد فلسطين وتطهيرها من الصهيونيين ، من معرفة حقيقة تاريخها وتاريخ استعمارها ، ومعرفة مَنْ أضاعوها ، ثم الرجوع إلى الله سبحانه وتعالى والإخلاص فى عبادته ؛ فالأحاديث الصحيحة عن قتال اليهود قبل قيام الساعة متعددة أخرجها الإمام مسلم فى صحيحه بخاصة . ولو اتسع المجال لنقلتها للقراء ، ولعل « المجلة » الزاهرة تكلف من ينقلها لقرائها .

دمشق — عمر الطيبى

